Conversaciones



Gilles
Deleuze

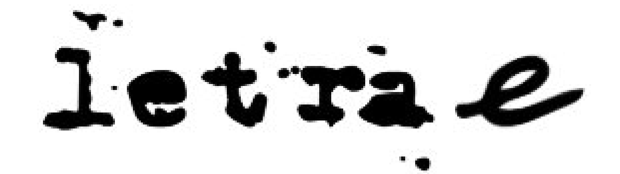
Conversaciones
1972–1990

Gilles Deleuze

Traducción de José Luis Pardo
Pre–textos, Valencia, 1995
Segunda edición, 1996

Título original:
Pourparlers
Éditions de Minuit, París, 1990

Los números entre corchetes
corresponden a la paginación
de la edición impresa



¿POR QUÉ reunir textos de entrevistas que se han producido a lo largo de casi veinte años? Porque a veces las conversaciones duran tanto que ya no se sabe si son conversaciones de paz o de guerra. Es verdad que la filosofía es inseparable de una cierta cólera contra su época, pero también que nos garantiza serenidad. Ello no obstante, la filosofía no es un Poder. Las religiones, los Estados, el capitalismo, la ciencia, el derecho, la opinión o la televisión son poderes, pero no la filosofía. La filosofía puede implicar grandes batallas interiores (idealismo–realismo, etc.), pero son batallas irrisorias. Al no ser un Poder, la filosofía no puede librar batallas contra los poderes, pero mantiene, sin embargo, una guerra sin batalla, una guerra de guerrillas contra ellos. Por eso no puede hablar con los poderes, no tiene nada que decirles, nada que comunicar: únicamente mantiene conversaciones o negociaciones. Y, como los poderes no se conforman con ser exteriores, sino que se introducen en cada uno de nosotros, gracias a la filosofía todos nos encontramos constantemente en conversaciones o negociaciones y en guerra de guerrillas con nosotros mismos.

G. D.

I

DEL *ANTI–EDIPO* A *MIL–MESETAS*

[9]

1. CARTA A UN CRÍTICO SEVERO

Eres encantador, inteligente, perverso hasta la maldad. Un esfuerzo más... La carta que me has enviado, al invocar unas veces lo que *se* dice y otras lo que tú mismo piensas, y al mezclar ambas cosas, es una especie de regodeo acerca de mi presunta desdicha. Por un lado, me dices que estoy atascado, atrancado en todos los registros, en la vida, en la enseñanza, en la política, que me he convertido en una asquerosa *vedette* y, además, que esto no puede durar mucho y que no tengo salida. Por otro lado, me dices que siempre he marchado rezagado, que os succiono la sangre a vosotros, los verdaderos experimentadores, los héroes, y que pruebo vuestros venenos quedándome siempre tras la barrera, contemplando y aprovechándome de vosotros. Por mi parte, no sé nada de todo eso. Los esquizos, tanto los falsos como los verdaderos, me están fastidiando tanto que de buena gana me pasaría a la paranoia. Viva la paranoia. Lo que quieres inocularme con tu carta, ¿no es un poco de [10] resentimiento (estás acorralado, estás atascado, "confiésalo"...) y algo de mala conciencia (no tienes vergüenza, vas rezagado...)? Si esto es todo lo que tenías que decirme, no valía la pena. Te vengas por haber escrito un libro sobre mí. Tu carta está llena de falsa conmiseración y de auténtico apetito de venganza.

Para empezar te recuerdo que, a pesar de todo, yo no te pedí ese libro. Tú declaras las razones que has tenido para escribirlo: "por humor, por azar, por ansia de dinero y de prestigio social". No veo con claridad que ese sea el modo de satisfacer todos esos apetitos. Pero, una vez más, es asunto tuyo, y desde el principio te advertí que el libro no me concernía en absoluto, que no pensaba leerlo o que lo leería más tarde, y como algo que te concierne a ti. Tú acudiste a verme para pedirme algún inédito. Sin otro afán que el de complacerte, te propuse un intercambio de cartas: me parecía más fácil y menos cansado que una entrevista con magnetófono. Puse como única condición que las cartas se publicasen como algo aparte de tu libro, al modo de un apéndice. Lo que tú aprovechas para empezar a deformar nuestro acuerdo y brindarme el reproche de haberme comportado como una vieja Guermantes que dijese: "Se le escribirá", como un oráculo que te remite a Correos y Telégrafos o como un Rilke negando consejo a un poeta joven. ¡Paciencia!

Ciertamente, la benevolencia no es tu fuerte. Si yo no fuera capaz de admirar y amar a nadie o a nada, me sentiría como muerto, momificado. Pero se diría que tú has nacido amargado, tu arte es el del guiño, "a mí no me engañas, escribiré un libro sobre ti pero ya verás..." [11] De todas las interpretaciones posibles, escoges casi siempre la más malvada o la más ruin. Primer ejemplo: quiero y admiro a Foucault. He escrito un artículo sobre él. Y él ha escrito un artículo sobre mí, en el que se encuentra la frase: "quizá un día el siglo sea deleuziano". Tu comentario: se echan flores. Parece como si no pudieras concebir que mi admiración por Foucault sea real, y mucho menos comprender que

la frasecilla de Foucault es una fórmula cómica destinada a hacer reír a nuestros amigos y rabiar a nuestros enemigos. Un texto que tú conoces bien explica esta maldad innata de los herederos del izquierdismo: "¿Quién se atrevería a pronunciar ante una asamblea izquierdista las palabras "fraternidad" o "benevolencia"? Ellos están consagrados al ejercicio extremadamente minucioso de la animosidad hacia todos sus travestis, la práctica de la agresividad y del escarnio con cualquier fin y contra cualquier persona, presente o ausente, amiga o enemiga. No se trata de comprender a los otros, sino de vigilarlos".[1] Tu carta es un solemne acto de vigilancia. Recuerdo a un tipo del FHAR[2] que declaraba en una asamblea: Si no fuera porque estamos siempre ahí, ejerciendo como vuestra mala conciencia... Extraño y algo policiaco ideal: ser la mala conciencia de alguien. Se diría que también tú piensas que hacer un libro acerca de (o contra) mí te confiere algún poder sobre mí. Y no es cierto. A mí me disgusta tanto la posibilidad de tener mala conciencia como la de ser la mala conciencia de otros. [12]

Segundo ejemplo: mis uñas, largas y sin cortar. Al final de tu carta dices que mi chaqueta de obrero (te equivocas: es una chaqueta de campesino) equivale a la blusa fruncida de Marylin Monroe y mis uñas a las gafas negras de Greta Garbo. Y me inundas de consejos irónicos y malintencionados. Como vuelves una y otra vez sobre el asunto de mis uñas, voy a explicártelo. Siempre podemos decir que, al ser mi madre quien me las cortaba, está ligado al problema de Edipo y de la castra-

---

[1] *Recherches,* marzo de 1973, "Grande Encyclopédie des homosexualités".

[2] Organización francesa del movimiento reivindicativo de los homosexuales. *[Nota del Traductor.]*

ción (interpretación grotesca pero psicoanalítica). También se puede notar, si se observan los extremos de mis dedos, que carezco de las marcas digitales que ordinariamente actúan como protección, de tal modo que el hecho de tocar con la punta de los dedos un objeto, y sobre todo un tejido, me produce un dolor nervioso que exige la protección de uñas largas (interpretación teratológica y seleccionista). Y podría incluso decirse, lo que es rigurosamente cierto, que mi sueño no es llegar a ser invisible, sino imperceptible, y que compenso mi imposibilidad de hacerlo dotándome de largas uñas que siempre puedo ocultar en mis bolsillos, pues nada me extraña más que el hecho de que alguien las mire (interpretación psicosociológica). Y podría decirse, para terminar: "No hace falta que te comas tus uñas, puesto que forman parte de ti; si te gustan las uñas, devora las de los demás cuando quieras y cuando puedas" (interpretación política). Pero tú has elegido la interpretación más molesta: quiere singularizarse, convertirse en Greta Garbo. Es curioso, no obstante, que ninguno de mis amigos haya reparado jamás en mis uñas, considerándolas perfectamente naturales, plantadas ahí al azar, como por el viento que transporta semillas y del que nadie habla.[13]

Y llegamos así a tu primera crítica: dices y repites en todos los tonos posibles: estás bloqueado, acorralado, *confiésalo*. Pues bien, Señor fiscal general: no confieso nada. Puesto que se trata de tu culpa por haber escrito un libro sobre mí, intentaré explicarte cómo veo lo que he escrito. Pertenezco a una generación, a una de las últimas generaciones que han sido más o menos asesinadas por la historia de la filosofía. La historia de la filosofía ejerce, en el seno de la filosofía, una evidente

función represiva, es el Edipo propiamente filosófico: “No osarás hablar en tu propio nombre hasta que no hayas leído esto y aquello, y esto sobre aquello y aquello sobre esto.” De mi generación, algunos no consiguieron liberarse, otros sí: inventaron sus propios métodos y reglas nuevas, un tono diferente. Pero yo, durante mucho tiempo, “hice” historia de la filosofía, me dediqué a leer sobre tal o cual autor. Pero me concedía mis compensaciones, y ello de modos diversos: por de pronto, prefiriendo aquellos autores que se oponían a la tradición racionalista de esta historia (hay para mí un vínculo secreto entre Lucrecio, Hume, Spinoza o Nietzsche, un vínculo constituido por la crítica de lo negativo, la cultura de la alegría, el odio a la interioridad, la exterioridad de las fuerzas y las relaciones, la denuncia del poder, etc.). Lo que yo más detestaba era el hegelianismo y la dialéctica. Mi libro sobre Kant es muy distinto, y le tengo gran aprecio: lo escribí como un libro acerca de un enemigo cuyo funcionamiento deseaba mostrar, cuyos engranajes quería poner al descubierto –tribunal de la Razón, uso mesurado de las facultades, sumisión tanto más hipócrita por cuanto nos confiere el título de legisladores–. Pero, ante todo, el modo de liberarme que utilizaba en aquella época consistía, según creo, en concebir la historia de la filosofía como una especie de sodomía o, dicho de [14] otra manera, de inmaculada concepción. Me imaginaba acercándome a un autor por la espalda y dejándole embarazado de una criatura que, siendo suya, sería sin embargo monstruosa. Era muy importante que el hijo fuera suyo, pues era preciso que el autor dijese efectivamente todo aquello que yo le hacía decir; pero era igualmente necesario que se tratase de una criatura monstruosa, pues había que pasar por toda clase de descentramientos, deslizamientos,

quebrantamientos y emisiones secretas, que me causaron gran placer. Mi libro sobre Bergson es, para mí, ejemplar en este género. Hoy, muchos se dedican a reprocharme incluso el hecho de haber escrito sobre Bergson. No conocen suficientemente la historia. No saben hasta qué punto Bergson, al principio, concentró a su alrededor todos los odios de la Universidad francesa, y hasta qué punto sirvió de lugar de encuentro a toda clase de locos y marginales mundanos y trasmundanos. Poco importa si esto sucedió a pesar suyo o no.

Fue Nietzsche, a quien leí tarde, el que me sacó de todo aquello. Porque es imposible intentar con él semejante tratamiento. Es él quien te hace hijos a tus espaldas. Despierta un placer perverso (placer que nunca Marx ni Freud han inspirado a nadie, antes bien todo lo contrario): el placer que cada uno puede experimentar diciendo cosas simples en su propio nombre, hablando de afectos, intensidades, experiencias, experimentaciones. Es curioso lo de decir algo en nombre propio, porque no se habla en nombre propio cuando uno se considera como un yo, una persona o un sujeto. Al contrario, un individuo adquiere un auténtico nombre propio al término del más grave proceso de despersonalización, cuando se abre a las multiplicidades que le atraviesan enteramente, a las intensidades [15] que le recorren. El nombre como aprehensión instantánea de tal multiplicidad intensiva es lo contrario de la despersonalización producida por la historia de la filosofía, es una despersonalización de amor y no de sumisión. Se habla desde el fondo de lo que no se conoce, desde el fondo del propio subdesarrollo. Uno se ha convertido entonces en un conjunto de singularidades libres, nombres y apellidos, uñas, cosas, animales y pequeños acontecimien-

tos: lo contrario de una *vedette*. Fue así como yo empecé a escribir libros en este registro de vagabundeo, *Diferencia y repetición* y *Lógica del sentido*. No me hago ilusiones: son libros aún lastrados por un pesado aparato universitario, pero intento con ellos una especie de trastorno, intento que algo se agite en mi interior, tratar la escritura como un flujo y no como un código. Hay algunas páginas de *Diferencia y repetición* que estimo especialmente, como por ejemplo las que tratan de la fatiga y la contemplación, porque ellas proceden, a pesar de las apariencias, de la más viva experiencia vital. No era mucho, sólo un comienzo.

Después tuvo lugar mi encuentro con Félix Guattari, y el modo en que nos entendimos, nos completamos, nos despersonalizamos el uno al otro y nos singularizamos uno mediante el otro, en suma, el modo en que nos quisimos. De ahí salió *El Anti–Edipo*, que representa un nuevo progreso. Me pregunto si no será precisamente el hecho de que haya sido escrito por dos personas una de las razones formales de la hostilidad que a veces despierta este libro, ya que la gente disfruta con las desavenencias y las asignaciones. Han intentado, pues, discernir lo indiscernible o determinar lo que debe asignarse a cada uno de nosotros. Pero dado que cada uno de nosotros, como [16] todo el mundo, es ya varias personas, hay mucha gente en total. Tampoco puede decirse que *El Anti–Edipo* esté libre de todo aparato de saber: todavía es muy universitario, demasiado serio, no se trata de la filosofía pop o del popanálisis soñado. Pero hay algo que me sorprende: aquellos que consideran que se trata de un libro difícil se encuentran entre quienes tienen una mayor cultura, especialmente una mayor cultura psicoanalítica. Dicen: ¿qué es eso del cuerpo sin órganos? ¿qué quiere decir

"máquinas deseantes"? Al contrario, quienes saben poco y no están corrompidos por el psicoanálisis tienen menos problemas, y dejan de lado alegremente lo que no comprenden. Esta es una de las razones que nos impulsaron a decir que este libro se dirigía a lectores entre quince y veinte años. Y es que hay dos maneras de leer un libro: puede considerarse como un continente que remite a un contenido, tras de lo cual es preciso buscar sus significados o incluso, si uno es más perverso o está más corrompido, partir en busca del significante. Y el libro siguiente se considerará como si contuviese al anterior o estuviera contenido en él. Se comentará, se interpretará, se pedirán explicaciones, se escribirá el libro del libro, hasta el infinito. Pero hay otra manera: considerar un libro como una máquina asignificante cuyo único problema es si funciona y cómo funciona, ¿cómo funciona para ti? Si no funciona, si no tiene ningún efecto, prueba a escoger otro libro. Esta otra lectura lo es en intensidad: algo pasa o no pasa. No hay nada que explicar, nada que interpretar, nada que comprender. Es una especie de conexión eléctrica. Conozco a personas incultas que han comprendido inmediatamente lo que era el "cuerpo sin órganos" gracias a sus propios "hábitos", gracias a su manera de fabricarse uno. Esta otra manera de leer se opone a la precedente porque relaciona directa-[17]mente el libro con el Afuera. Un libro es un pequeño engranaje de una maquinaria exterior mucho más compleja. Escribir es un flujo entre otros, sin ningún privilegio frente a esos otros, y que mantiene relaciones de corriente y contracorriente o de remolino con otros flujos de mierda, de esperma, de habla, de acción, de erotismo, de moneda, de política, etc. Como Bloom: escribir con una mano en la arena y masturbarse con la otra (¿en qué relación se encuentran esos

dos flujos?). En cuanto a nosotros, nuestro Afuera (o al menos uno de nuestros afueras) es una cierta masa de gentes (sobre todo jóvenes) que están hartos del psicoanálisis. Están, para decirlo con tus palabras, “atascados”, porque, aunque siguen psicoanalizándose, piensan de hecho contra el psicoanálisis, pero piensan contra él en términos psicoanalíticos (por ejemplo, y a título de broma íntima, ¿cómo pueden psicoanalizarse los hombres del FHAR o las mujeres del M.L.F. y tantos otros? ¿No se sienten incómodos? ¿Se lo creen? ¿Qué hacen en el diván?) La existencia de esta corriente hizo posible *El Anti–Edipo*. Y si el grueso de los psicoanalistas, desde los más estúpidos hasta los más inteligentes, ha reaccionado con hostilidad hacia este libro (aunque su reacción es más defensiva que agresiva) no es sólo, evidentemente, a causa de su contenido, sino porque favorece esa corriente de quienes están hartos de oír: “papá, mamá, Edipo, castración, regresión” y de ver cómo se les propone una imagen totalmente debilitada de la sexualidad en general y de su sexualidad en particular. Como suele decirse, los psicoanalistas deberían tener en cuenta a las “masas”, a esas pequeñas masas. Recibimos, en este sentido, hermosas cartas remitidas por el lumpenproletariado del psicoanálisis, mucho más hermosas que los artículos de nuestros críticos. [18]

Esta manera de leer en intensidad, en relación con el Afuera, flujo contra flujo, máquina con máquina, experimentación, acontecimientos para cada cual que nada tienen que ver con un libro, que lo hacen pedazos, que lo hacen funcionar con otras cosas, con cualquier cosa... ésta es una lectura amorosa. Y es exactamente así como tú lo has leído. Hay en tu carta un pasaje hermoso, casi maravilloso, donde explicas cómo has leído el libro, el uso que de él has hecho por tu cuenta: ¡De

eso se trata! ¿Por qué vuelves en seguida a los reproches (No te librarás, todo el mundo espera el segundo tomo, en seguida serás reconocido)? Completamente falso, lo tuvimos siempre en mente. Escribiremos la continuación porque nos gusta trabajar juntos. Pero no será en absoluto una continuación. Con ayuda del Afuera, será algo tan distinto, tanto por el lenguaje como por el pensamiento, que aquellos que nos "esperan" tendrán que decir: o se han vuelto completamente locos, o son unos canallas, o han sido incapaces de continuar. Decepcionar es un placer. No es que gesticulemos para parecer locos, nos volveremos locos a nuestro modo y en su momento, sin necesidad de que se nos presione. Sabemos que el primer tomo de *El Anti–Edipo* está lleno aún de compromisos, demasiado cargado de saberes que parecen conceptos. Así pues, cambiaremos, ya hemos cambiado, estamos contentos. Algunos pensaban que continuaríamos en la misma onda, y hay quien llegó a creer que íbamos a formar un quinto grupo psicoanalítico. ¡Miserias! Soñamos con otras cosas más clandestinas y gozosas. No firmaremos más compromisos, porque ahora nos hacen menos falta. Y encontraremos siempre a los aliados de los que tenemos necesidad o que tienen necesidad de nosotros. [19]

Pero tú quieres describirme como atrapado. Y no es cierto: ni Félix ni yo nos hemos convertido en subjefes de una subescuela. Si alguien quiere utilizar *El Anti–Edipo*, allá él, porque nosotros ya estamos en otra parte. Me imaginas políticamente atrapado, reducido al papel de firmar manifiestos y peticiones, "superasistente social": no es verdad, y, de entre todos los homenajes que habría que rendir a Foucault, está el de haber sido el primero que por su propia cuenta ha quebrado los mecanismos de recuperación y ha sacado al intelectual de su situación

política clásica. Eres tú quien se ha quedado anclado en la provocación, en la publicación, en los cuestionarios, en las confesiones públicas ("confiesa, confiesa..."). Al contrario, a mí me parece que se aproxima una época de clandestinidad mitad voluntaria–mitad obligada, que será como un rejuvenecimiento del deseo, incluido el deseo político. Me imaginas profesionalmente atrapado, porque he hablado en Vicennes durante dos años y tú dices que dicen que yo no hago nada. Piensas que, cuando hablo, me hallo en la contradicción de quien, "rechazando la condición de profesor, está sin embargo condenado a enseñar, y tiene que restaurar los arreos que ya todo el mundo había abandonado": yo no soy sensible a las contradicciones, no soy un alma bella que vive trágicamente su condición; he hablado porque tenía grandes deseos de hacerlo, y he sido apoyado, injuriado, interrumpido por militantes, locos verdaderos y seudolocos, imbéciles y personas muy inteligentes, había en Vincennes una especie de chirigota continua y viva. Esto ha durado dos años, y ya es suficiente, hace falta cambiar. De modo que ahora que ya no hablo en las mismas condiciones, dices, o te haces portavoz de quienes dicen, que ya no hago nada, que soy impotente, una reina gorda e impotente. Y esto sigue siendo falso: me escondo, [20] pero sigo trabajando con el menor número posible de personas, y tú, en lugar de ayudarme a no convertirme en *vedette*, vienes a pedirme cuentas y a exigirme que elija entre la impotencia y la contradicción. Finalmente, me imaginas atascado personalmente, familiarmente. En esto demuestras lo bajo de tu vuelo. Explicas que tengo una esposa y una hija que juega con muñecas y que triangula los rincones. Y eso te divierte cuando lo comparas con *El Anti–Edipo*. También podrías haberme dicho que tengo un hijo en edad de psicoa-

nalizarse. Si tu idea es que son las muñecas quienes producen el Edipo, o bien el matrimonio por sí mismo, me parece una idea peregrina. Edipo no es una muñeca, es una secreción interna, una glándula, y nunca se ha luchado contra las secreciones edípicas sin luchar también contra sí mismo, sin experimentar contra sí mismo, sin hacerse capaz de amar y desear (en lugar de la plañidera voluntad de ser amados, que nos conduce al psicoanálisis). Amores no–edípicos: no es poca cosa. Deberías saber que no basta con ser soltero, no tener hijos, ser homosexual o pertenecer a tal o cual grupo para evitar a Edipo, pues hay un Edipo de grupo, hay homosexuales edípicos y un M.L.F. edipizado, etc. Como prueba valga un texto: "Los árabes y nosotros"[3], bastante más edípico que mi hija.

De modo que nada tengo que "confesar". El relativo éxito de *El Anti–Edipo* no nos compromete ni a Félix ni a mí. En cierto modo no nos concierne, ya que tenemos otros proyectos. Paso, pues, a tu otra crítica, más dura y terrible, que consiste en decir que siempre he ido a la zaga, economizando esfuerzos, aprovechándome de las [21] experimentaciones ajenas, de los homosexuales, drogadictos, alcohólicos, masoquistas, locos, etc., probando ligeramente sus delicias y venenos sin arriesgar nunca nada. Vuelves contra mí un texto mío en el que yo pregunto cómo es posible no convertirse en un conferenciante profesional sobre Artaud o en un seguidor mundano de Fitzgerald. Pero, ¿qué sabes de mí? Yo creo en el secreto, es decir, en la potencia de lo falso, mucho más que en los relatos que dan testimonio de una deplorable creencia en la exactitud y en la verdad. Aunque no me mueva, aunque no viaje,

---

[3] *Recherches, id.*

hago, como todo el mundo, mis viajes inmóviles que sólo puedo medir con mis emociones, expresándolos de la manera más oblicua y desviada en mis escritos. ¿A cuento de qué traer a colación mis relaciones con los homosexuales, los alcohólicos o los drogadictos, si puedo experimentar en mí efectos análogos a los que ellos obtienen por otros medios? Lo interesante no es saber de qué me aprovecho, sino más bien si hay quienes hacen tal o cual cosa en su rincón, como yo en el mío, y si es posible un encuentro azaroso, un caso fortuito, no alineaciones o adhesiones, toda esa bazofia en la que uno se supone ser la mala conciencia que tiene que corregir al otro. No te debo nada, y tú a mí tampoco. No tengo ninguna razón para acudir a vuestros guetos, ya tengo los míos. El problema no fue nunca la naturaleza de tal o cual grupo exclusivo, sino las relaciones transversales en las que los efectos producidos por tal o cual cosa (homosexualidad, droga, etc.) *pueden siempre producirse por otros medios*. Contra aquellos que piensan "soy esto, soy aquello", y que lo piensan aún de una manera *psicoanalítica* (refiriéndose a su infancia o a su destino), hay que pensar en términos de incertidumbre y de improbabilidad: no sé lo que soy, harían falta tantas investigaciones y tantos tanteos no nar-[22]cisistas ni edípicos (ningún homosexual puede decir con certeza: "soy homosexual"). El problema no es ser esto o aquello como ser humano, sino devenir inhumano, el problema es el de un universal devenir animal: no confundirse con una bestia, sino deshacer la organización humana del cuerpo, atravesar tal o cual zona de intensidad del cuerpo, descubriendo cada cual qué zonas son las suyas, los grupos, las poblaciones, las especies que las habitan. ¿Por qué no tendría derecho a hablar de medicina sin ser médico si hablo de ella como un perro? ¿Por que no

podría hablar de la droga sin ser drogadicto si hablo de ella como un pájaro? ¿Por qué no podría inventar un discurso sobre cualquier cosa, incluso aunque se trate de un discurso completamente irreal o artificial, sin que se me tengan que reclamar los títulos que para ello me autorizan? Si la droga produce a veces delirios, ¿por qué no podría yo delirar sobre la droga? ¿Qué vas a hacer tú con tu "realidad" propia? Chato realismo el tuyo. Pero, ¿por qué me lees entonces? El argumento de la experiencia reservada es un mal argumento, además de reaccionario. La frase de *El Anti–Edipo* que más me gusta es esta: "No, jamás hemos visto esquizofrénicos."

¿Qué hay, pues, en tu carta? En resumidas cuentas, nada tuyo salvo ese hermoso pasaje. Un conjunto de rumores, de "se dice", que tú presentas ágilmente como si viniesen de otros o de ti mismo. Puede que tú lo hayas querido así, una especie de pastiche de ruidos envasado al vacío. Se trata de una carta mundana y bastante snob. Me pides un "inédito", y luego me escribes maldades. Mi carta, por causa de la tuya, tiene el aspecto de una justificación. Pero no hay que exagerar. Tú no eres un árabe, eres un chacal. Te esfuerzas en hacer que me convierta en [23] todo aquello en lo que me acusas de haberme convertido, pequeña *vedette*, *vedette*, *vedette*. Yo no te pido nada, sino que –para terminar con todos los rumores– te mando todo mi cariño.

en Michel Cressole, *Deleuze,*
Ed. Universitaires, París, 1973

[25]

2. ENTREVISTA SOBRE *EL ANTI–EDIPO*[4]

(con Félix Guattari)

– *Uno de ustedes es psicoanalista, el otro filósofo; su libro es un cuestionamiento del psicoanálisis y de la filosofía que, además, presenta algo nuevo: el esquizo–análisis. ¿Cuál sería entonces el lugar común de este libro? ¿Cómo concibieron la empresa, qué transformaciones han sido necesarias para uno y otro?*

GILLES DELEUZE.– Habría que hablar en potencial, como las niñas pequeñas ("nos habríamos encontrado, habría sucedido tal cosa..."). Conocí a Félix hace dos años y medio. Él tenía la impresión de que yo iba por delante de él, esperaba algo de mí. El caso era que yo no tenía ni las responsabilidades de un psicoanalista ni las culpabili-[26]dades o los condicionamientos de un psicoanalizado. Yo no tenía ninguna posición que mantener, lo que me daba ligereza, y me enfrentaba a la miseria del psicoanálisis con cierto desenfado. Yo trabajaba únicamente en el campo de los conceptos, y aún de forma tímida. Félix me habló de lo que él llamaba, ya entonces, las máquinas deseantes: toda una concepción teórica y práctica del inconsciente–máquina, del inconsciente esquizofrénico. Entonces tuve la impresión de que era él quien llevaba la delantera. Sólo que, con todo y su inconsciente–máquina, él hablaba aún en términos de estructura, significante, falo, etc. No podía

[4] G. Deleuze y P. F. Guattari, *Capitalisme et scbizofrénie, I: L'Antioedipe.* Les Editions de Minuit, París, 1972. Trad. cast. F. Monge, *El Anti–Edipo.* Barral Editores, Barcelona, 1973 (reed. Ed. Paidós). *[N. del T.]*

ser de otro modo, considerando la deuda que él (como yo mismo) tenía con Lacan. Pero me pareció que, si encontrábamos los conceptos adecuados para ello, todo funcionaría mejor que con unos conceptos que ni siquiera son los del Lacan creador, sino más bien los de una cierta ortodoxia que se ha constituido a su alrededor. Lacan dice: “nadie me ayuda”. Nosotros le hemos ayudado esquizofrénicamente. Precisamente porque tenemos una gran deuda con Lacan, hemos renunciado a nociones como la estructura, lo simbólico o el significante, malas nociones que el propio Lacan siempre ha sabido distorsionar para mostrar su reverso.

De modo que Félix y yo decidimos trabajar juntos. Al principio por carta. Después, por temporadas, mediante unas sesiones en las que cada uno escuchaba al otro. Nos divertimos mucho. También nos aburrimos mucho. Alguno de los dos hablaba siempre demasiado. Ocurría a menudo que uno proponía una noción que no significaba nada para el otro, y que el otro sólo conseguía utilizarla meses después y en otro contexto. Y, además, leímos mucho; no libros enteros, más bien fragmentos. A veces nos encontrá-[27]bamos con cosas realmente estúpidas, que nos confirmaban lo pernicioso del Edipo y la enorme miseria del psicoanálisis; y a veces dábamos con cosas admirables, que nos parecían dignas de ser explotadas. Después escribimos muchísimo. Félix trata la escritura como un flujo esquizofrénico que arrastra todo tipo de cosas. Esto es algo que me interesa especialmente: que la página tenga fugas por todos lados sin dejar de estar, por otra parte, cerrada sobre sí como un huevo. Además, en un libro hay siempre muchas retenciones, resonancias, precipitaciones y larvas. Llegamos a escribir

realmente entre los dos, no tuvimos ningún problema en ese sentido. Hicimos sucesivas versiones.

FÉLIX GUATTARI.– Por mi parte, yo tenía muchas "posiciones", al menos cuatro. Yo procedía de la *Voie Communiste*, y después estuve en la oposición de izquierda; antes de Mayo del 68 escribíamos poco (por ejemplo, las "nueve tesis de la Oposición de izquierda") y agitábamos mucho. Además, yo había participado en la clínica de La Borde en Cour–Cheverny desde que Jean Oury la fundara en 1953 como una prolongación de las experiencias de Tosquelles: intentábamos definir teórica y prácticamente las bases de la psicoterapia institucional (yo, por mi parte, experimentaba con nociones como las de "transver–salidad" o "fantasía de grupo"). Y, finalmente, también me formé con Lacan desde el comienzo de los seminarios. Así que mantenía una especie de posición o de discurso esquizofrénico, siempre he estado enamorado de los esquizofrénicos, siempre me han atraído. Hay que convivir con ellos para comprenderlo. Al menos los problemas de los esquizofrénicos son auténticos problemas, no como los de los neuróticos. Hice mi primera terapia con un esquizofrénico y auxiliado por un magnetófono. [28]

El caso es que estas cuatro posiciones, estos cuatro discursos, no eran solamente posiciones o discursos, sino también modos de vida que, forzosamente, experimentaba desde un cierto desgarramiento. Mayo del 68 fue, para Gilles y para mí, como para otros muchos, una sacudida: aunque no nos conocíamos entonces, nuestro libro es sin duda una consecuencia de Mayo. No es que yo tuviese necesidad de unificar mis cuatro modos de vida, lo que precisaba era más bien

recomponerlos. Contaba con algunas referencias, como por ejemplo la necesidad de interpretar la psicosis a partir de la esquizofrenia. Pero carecía de la lógica necesaria para esa reconstrucción. Había escrito en *Recherches* un texto titulado "De un signo a otro", un texto muy influenciado por Lacan pero en el que ya prescindía del significante. Ello no obstante, estaba aún enredado en una suerte de dialéctica. Lo que esperaba de mi trabajo con Gilles eran cosas como el cuerpo sin órganos, las multiplicidades, la posibilidad de una lógica de las multiplicidades con adherencias sobre el cuerpo sin órganos... En nuestro libro, las operaciones lógicas son al mismo tiempo operaciones físicas. Lo que hemos buscado en común ha sido un discurso que sea a la par político y psiquiátrico, pero sin que ninguna de las dos dimensiones pueda reducirse a la otra.

– *Ustedes oponen constantemente un inconsciente esquizoanalítico, compuesto de máquinas deseantes, al inconsciente psicoanalítico, al que dirigen toda clase de críticas. Utilizan la esquizofrenia como patrón de referencia. Pero, ¿dirían ustedes sinceramente que Freud ignoraba el dominio de las máquinas o, al menos, de los aparatos? ¿Dirían que no comprendió el campo de la psicosis?* [29]

F. G.– Es complejo. En ciertos aspectos, Freud tenía plena conciencia de que su verdadero material clínico, su base clínica procedía de la psicosis, de Bleuler y Jung. Y esto es así hasta el final: todas las novedades del psicoanálisis, desde Melanie Klein hasta Lacan, proceden de la psicosis. Por otra parte, está el caso de Tausk: es posible que Freud temiese una confrontación de los conceptos analíticos con la psicosis. El comentario sobre Schreber revela todo tipo de ambigüedades. En

cuanto a los esquizofrénicos, se tiene la impresión de que a Freud no le gustan en absoluto, dice sobre ellos cosas horribles, extremadamente desagradables... Ahora bien, es cierto, como usted dice, que Freud no ignoraba la maquinaria del deseo. El deseo, las maquinarias del deseo son incluso el descubrimiento propio del psicoanálisis. Nunca en el psicoanálisis dejan de zumbar, de chirriar, de producir. Y los psicoanalistas no dejan nunca de alimentar o de realimentar las máquinas, sobre un fondo esquizofrénico. Pero quizá hacen o desencadenan cosas de las que no tienen clara conciencia. Quizás su práctica implica operaciones incipientes que no aparecen con claridad en la teoría. No hay duda de que el psicoanálisis ha perturbado toda la medicina mental, como una especie de máquina infernal. Aunque ya desde el principio estuviese sometido a compromisos, causaba perturbaciones, imponía nuevas articulaciones, revelaba el deseo. Usted acaba de invocar los aparatos psíquicos tal y como son analizados por Freud: aparece ahí todo un aspecto de maquinaria, de producción de deseo y de unidades de producción. Pero hay otro aspecto: la personificación de estos aparatos (el super–yo, el yo, el ello), una escenografía teatral que sustituye las verdaderas fuerzas productivas del inconsciente por simples valores representativos. Así es como las máquinas del deseo se convierten progresivamente en maquinarias tea-[30]trales: el super–yo, la pulsión de muerte como *deus ex machina*. Tienden progresivamente a funcionar fuera de la escena, entre bastidores. O bien como máquinas de ilusión, de producción de efectos. Toda la producción deseante queda anonadada. Nosotros decimos estas dos cosas al mismo tiempo: Freud descubre el deseo como libido, como deseo que produce; pero no cesa de enajenar la libido en la representación familiar (Edipo). Sucede

con el psicoanálisis igual que con la economía política tal y como la veía Marx: Adam Smith y Ricardo descubren la esencia de la riqueza como trabajo que produce, pero no cesan de enajenarla en la representación de la propiedad. El deseo se proyecta sobre una escena de familia que obliga al psicoanálisis a ignorar la psicosis, a no reconocerse sino en la neurosis, y a dar una interpretación de la propia neurosis que desfigura las fuerzas del inconsciente.

– *¿Es esto lo que quieren decir cuando hablan de un "giro idealista" en psicoanálisis, asociado a Edipo, y cuando se esfuerzan en oponer al idealismo psiquiátrico un nuevo materialismo? ¿Cómo se articulan el materialismo y el idealismo en el dominio del psicoanálisis?*

G. D.– El objeto de nuestros ataques no es la ideología del psicoanálisis sino el psicoanálisis en cuanto tal, tanto en su práctica como en su teoría. Y no hay, en este aspecto, contradicción alguna en sostener que el psicoanálisis es algo extraordinario y, al mismo tiempo, que desde el principio marcha en una dirección errónea. El giro idealista está presente desde el comienzo. Pero no es contradictorio: aunque la putrefacción ya está en el origen, en ella crecen espléndidas flores. Lo que nosotros llamamos idealismo en el psicoanálisis es todo un sistema de proyecciones y reducciones propias de la teoría y de la práctica del [31] análisis: reducción de la producción deseante a un sistema de representaciones llamadas inconscientes, y a las formas de motivación, de expresión y de comprensión correspondientes; reducción de la fábrica del inconsciente a un escenario dramático, Edipo o Hamlet; reducción de las catexis sociales de la libido a catexis familiares, desviación del deseo hacia coordenadas familiaristas, Edipo, una vez

más. No queremos decir que el psicoanálisis haya inventado a Edipo. Se limita a responder a la demanda, cada cual se presenta con su Edipo. El psicoanálisis no hace más que elevar Edipo al cuadrado –un Edipo de transferencia, un Edipo de Edipo– en la ciénaga del diván. Pues, ya sea familiar o analítico, Edipo es fundamentalmente un aparato de represión de las máquinas deseantes, en absoluto una formación propia del inconsciente en cuanto tal. Tampoco deseamos sostener que Edipo, o sus equivalentes, varíen según las formaciones sociales consideradas. Estamos más inclinados a creer, como los estructuralistas, que se trata de una constante. Pero es la constante de una desviación de las fuerzas del inconsciente. Por eso atacamos a Edipo: no en nombre de unas sociedades que no implicarían a Edipo, sino debido a la sociedad que lo implica de un modo eminente, la nuestra, la capitalista. No atacamos a Edipo en nombre de ideales pretendidamente superiores a la sexualidad, sino en nombre de la propia sexualidad, que no se reduce al "sucio secretito de familia". No establecemos diferencia alguna entre las variaciones imaginarias de Edipo y la constante estructural, puesto que se trata en ambos extremos del mismo atolladero, del mismo avasallamiento de las máquinas deseantes. Lo que el psicoanálisis llama la solución o la disolución de Edipo es en extremo cómico, ya que se trata precisamente de la puesta en marcha de la deuda infinita, el análisis interminable, la epidemia edípica, su transmisión de padres a hijos. Cuánto [32] desatino, cuántas estupideces han podido decirse en nombre de Edipo, especialmente a propósito de los niños.

Una psiquiatría materialista es aquella que introduce la producción en el deseo y viceversa, la que introduce al deseo en la producción. El delirio no remite al padre, ni siquiera al nombre del padre, sino a todos los nombres de la Historia. Es algo así como la inmanencia de las máquinas deseantes en las grandes máquinas sociales. Es la ocupación del campo social histórico por parte de las máquinas deseantes. Lo único que el psicoanálisis ha comprendido de la psicosis es su línea "paranoica", la que conduce a Edipo, a la castración y a todos esos aparatos represivos que se han inyectado en el inconsciente. Pero el fondo esquizofrénico del delirio, la línea "esquizofrénica" que diseña un campo ajeno a la familia, se le ha escapado por completo. Foucault decía que el psicoanálisis seguía siendo sordo a la voz de la sinrazón. Y, efectivamente, el psicoanálisis lo neurotiza todo y, mediante tal neurotización, no contribuye únicamente a producir esa neurosis cuya curación es interminable, sino al mismo tiempo a reproducir al psicótico como aquel que se resiste a la edipización. Carece por completo de una posibilidad de acceso directo a la esquizofrenia. Y pierde igualmente la naturaleza inconsciente de la sexualidad debido a su idealismo, al idealismo familiarista y teatral.

– *Su libro tiene un aspecto psiquiátrico y psicoanalítico, pero también un aspecto político y económico. ¿Cómo conciben ustedes la unidad de estos dos aspectos? ¿Intentan ustedes recuperar de algún modo la tentativa de Reich? Hablan ustedes de catexis fascistas, tanto al nivel del deseo como al del campo social. Se trata en tal caso de algo que claramente concierne al mismo tiempo a la política y al* [33] *psicoanálisis. Pero no se comprende bien qué es lo que ustedes opon-*

drían a esas catexis fascistas. ¿Qué es lo que se puede contraponer al fascismo? Se trata de una cuestión que no concierne únicamente a la unidad de este libro, sino también a sus consecuencias prácticas: y estas consecuencias son de una enorme importancia, porque si nada impide esas "catexis fascistas", si ninguna fuerza las contiene, si lo único que puede hacerse es constatar su existencia, ¿cuál es el significado de su reflexión política y de su intervención en la realidad?

F. G.– Sí, como tantos otros, nosotros anunciamos el desarrollo de un fascismo generalizado. Aún no ha hecho más que empezar, no hay razones para que el fascismo no siga creciendo. Mejor dicho: o bien se construye una máquina revolucionaria capaz de hacerse cargo del deseo y de los fenómenos del deseo, o bien el deseo seguirá siendo manipulado por las fuerzas de opresión y represión y terminará amenazando, incluso desde el interior, a las propias máquinas revolucionarias. Distinguimos dos clases de catexis en el campo social: las catexis preconscientes de interés y las catexis inconscientes de deseo. Las catexis de interés pueden ser realmente revolucionarias y, no obstante, permitir la subsistencia de catexis inconscientes de deseo que no lo son o que incluso son fascistas. En cierto sentido, lo que llamamos esquizoanálisis tendría su punto ideal de aplicación en los grupos, y especialmente en los grupos militantes: es en ellos en donde se dispone de modo más inmediato de un material ajeno a la familia, donde aparece el funcionamiento a veces contradictorio de las catexis. El esquizoanálisis es un análisis militante, libidinal–económico, libidinal–político. Al contraponer esos dos tipos de catexis sociales, no estamos contraponiendo el deseo, como fenómeno suntuario o román-

tico, a [34] los intereses, que serían económicos y políticos; al contrario, pensamos que los intereses se encuentran siempre emplazados allí donde el deseo ha predeterminado su lugar. Igualmente, no hay revolución conforme a los intereses de las clases oprimidas a menos que el deseo haya adoptado una posición revolucionaria que comprometa a las propias formaciones del inconsciente. Porque el deseo, en todos los sentidos, forma parte de la infraestructura (no creemos en absoluto en conceptos como el de ideología, que no sirve de nada a la hora de analizar los problemas: no hay ideologías). La amenaza permanente contra los aparatos revolucionarios estriba en hacerse una idea puritana de los intereses, que nunca se realizan más que en provecho de una franja de la clase oprimida que realimenta una casta y una jerarquía por completo opresiva. Cuanto más se asciende en una jerarquía, incluso aunque se trate de una jerarquía seudo–revolucionaria, menos posible será la expresión del deseo (por contra, tal expresión aparece en las organizaciones de base, aunque sea muy deformada). A este fascismo del poder nosotros contraponemos las líneas de fuga activas y positivas, porque tales líneas conducen al deseo, a las máquinas del deseo y a la organización de un campo social de deseo: no se trata de que cada uno escape "personalmente", sino de provocar una fuga, como cuando se revienta una cañería o cuando se abre un absceso. Dejar que pasen los fluidos por debajo de los códigos sociales que pretenden canalizarlos o cortarles el paso. Toda posición de deseo contra la opresión, por muy local y minúscula que sea, termina por cuestionar el conjunto del sistema capitalista, y contribuye a abrir en él una fuga. Denunciamos toda la temática de la oposición hombre–máquina, el hombre alienado por la máquina, etc. Desde el

movimiento de Mayo, el poder, apoyado por las seudo–organizaciones de izquierda, ha [35] intentado hacer creer que sólo se trató de unos cuantos niños mimados que luchaban contra la sociedad de consumo, mientras que los obreros de verdad sabían perfectamente dónde estaban sus intereses... Pero jamás hubo lucha contra la sociedad de consumo (noción imbécil donde las haya). Al contrario, lo que decimos es que aún no hay suficiente consumo, aún no hay suficiente artificio, los intereses no estarán jamás de parte de la revolución hasta que las líneas de deseo no alcancen el punto en el que el deseo y la máquina, el deseo y el artificio, sean una sola cosa, el punto en el que se rebelen por ejemplo contra los llamados "datos naturales" de la sociedad capitalista. Nada más fácil que alcanzar ese punto, pues el más minúsculo de los deseos se eleva hasta él, y al mismo tiempo nada más difícil, porque comporta todas las catexis del inconsciente.

G. D.– En este sentido, la cuestión de la unidad del libro está fuera de lugar. Hay, ciertamente, dos aspectos: el primero es una crítica de Edipo y del psicoanálisis; el segundo, un estudio acerca del capitalismo y de sus relaciones con la esquizofrenia. Pero el primer aspecto depende estrechamente del segundo. Atacamos al psicoanálisis en los siguientes puntos (que conciernen tanto a su teoría como a su práctica): su culto a Edipo, su reducción de la libido a catexis familiaristas, incluso bajo las formas encubiertas y generalizadas del estructuralismo o del simbolismo. Decimos que la libido actúa mediante catexis inconscientes que difieren de las catexis preconscientes de interés, pero que, como éstas últimas, conciernen al campo social. Sea una vez más el caso del delirio: nos preguntan si hemos visto alguna vez un esquizo-

frénico, pero nosotros preguntamos a los psicoanalistas si ellos han escuchado alguna vez un delirio. El delirio no es familiar, [36] sino histérico–mundial. Se delira a propósito de los chinos, de los alemanes, de Juana de Arco y del Gran Mongol, acerca de los arios y los judíos, del dinero, del poder y de la producción, y no en absoluto sobre papá y mamá. Aún más: la famosa "novela familiar" depende estrechamente de las catexis sociales inconscientes que aparecen en el delirio, y no a la inversa. Intentamos mostrar en qué sentido esto es ya cierto en la infancia. Proponemos un esquizoanálisis que se contrapone al psicoanálisis. Basta con atenerse a los dos escollos principales con los que tropieza el psicoanálisis: es incapaz de llegar a las máquinas deseantes de cualquiera porque se mantiene en las figuras o estructuras edípicas; es incapaz de llegar a las catexis sociales de la libido porque se queda en las catexis familiaristas. Esto se observa a la perfección en el ejemplar psicoanálisis *in vitro* del Presidente Schreber. Lo que a nosotros nos interesa (y que, en cambio, no interesa en absoluto a los psicoanalistas) es esto: ¿Cuáles son tus máquinas deseantes? ¿Cuál es tu manera de delirar el campo social? La unidad de nuestro libro consiste en que entendemos que las insuficiencias del psicoanálisis, así como su ignorancia del fondo esquizofrénico, están vinculadas a su profunda pertenencia a la sociedad capitalista. El psicoanálisis es como el capitalismo: la esquizofrenia es su límite, pero no deja de desplazar el límite ni de intentar conjurarlo.

– *Su libro está lleno de referencias, de textos que se utilizan generosamente, tanto en su propio sentido cuanto a veces contra él, pero se trata, en cualquier caso, de un libro cuyo subsuelo es una "cultura"*

precisa. Reconocen ustedes una gran importancia a la etnología, y sin embargo poca a la lingüística; otorgan gran relevancia a ciertos novelistas ingleses y americanos, pero apenas a las teorías [37] *contemporáneas de la escritura. Más concretamente, ¿por qué ese ataque a la noción de significante, y cuáles son las razones que les hacen rechazar su sistema?*

F. G.– No tenemos nada que ver con el significante. No somos los únicos ni los primeros. Puede verse el caso de Foucault, o el reciente libro de Lyotard. La oscuridad de nuestra crítica del significante se debe a que se trata de una entidad difusa que todo lo reduce a una máquina obsoleta de escritura. La oposición exclusiva y coercitiva entre significante y significado está obsesionada por el imperialismo del Significante, tal y como emerge con las máquinas de escritura. Todo remite directamente a la letra. Tal es la propia ley de la hipercodificación despótica. Nuestra hipótesis es esta: el Significante es el signo del gran Déspota que, al retirarse, libera una región que puede descomponerse en elementos mínimos entre los que existen relaciones regladas. Esta hipótesis tiene la ventaja de explicar el carácter tiránico, terrorista y castrador del significante. Se trata de un enorme arcaísmo que remite a los grandes imperios. Ni siquiera estamos seguros de que el significante pueda servir en el terreno del lenguaje. Por ello, nos hemos vuelto hacia Hjelmslev: hace tiempo que él ha erigido una especie de teoría spinozista del lenguaje en el cual los flujos de contenido y de expresión prescinden del significante. El lenguaje como sistema de flujos continuos de contenido y expresión, troquelado mediante constructos maquínicos de figuras discretas y discontinuas. En este

libro aún no hemos desarrollado nuestra concepción de los agentes colectivos de enunciación, una noción que pretende superar la escisión entre el sujeto del enunciado y el sujeto de la enunciación. Somos estrictamente funcionalistas: lo que nos interesa es cómo funcionan las cosas, cómo se disponen, cómo maquinan. [38] El significante pertenece aún al dominio de la pregunta: "¿Qué quiere decir esto?", incluso es esta misma cuestión en cuanto borrada. Para nosotros el inconsciente no quiere decir nada, ni tampoco el lenguaje. El fracaso del funcionalismo se debe a que se ha intentado aplicar a dominios que le son extraños, a grandes conjuntos estructurados que, por serlo, no pueden estar formados de la manera en que funcionan. El funcionalismo, al contrario, no tiene rival en el dominio de las micro-multiplicidades, de las micro-máquinas, de las máquinas deseantes, de las formaciones moleculares. Y, a este nivel, no hay en absoluto máquinas cualificadas de tal o cual manera, como por ejemplo una máquina lingüística, porque hay elementos lingüísticos en toda máquina, en convivencia con elementos de otro tipo. El inconsciente es un micro-inconsciente, es molecular, y el esquizoanálisis es un micro-análisis. La única cuestión es cómo funciona, con qué intenciones, qué flujos, qué procesos, qué objetos parciales, cosas todas ellas que no quieren decir nada.

G. D.– Eso mismo es lo que pensamos de nuestro libro. De lo que se trata es de saber si funciona, y cómo y para quién. Es una máquina. No se trata de releer, habrá que hacer otras cosas. Es un libro hecho gozosamente. No nos dirigimos a quienes piensan que el psicoanálisis sigue el camino correcto y tiene una visión apropiada del inconsciente.

Nos dirigimos a quienes piensan que es monótono, triste, como un runrún (Edipo, la castración, la pulsión de muerte, etc.). Nos dirigimos a los inconscientes que protestan. Buscamos aliados. Tenemos gran necesidad de aliados. Tenemos la impresión de que nuestros aliados están ya por ahí, que se nos han adelantado, que hay mucha gente que está harta, que piensan, sienten y trabajan en una dirección análoga a la nuestra: no se trata de [39] una moda, sino de algo más profundo, una especie de atmósfera que se respira y en la que se llevan a cabo investigaciones convergentes en dominios muy diferentes. Por ejemplo, en etnología. O en psiquiatría. O el trabajo de Foucault: aunque no practicamos el mismo método, tenemos la impresión de coincidir con él en multitud de puntos, esenciales a nuestro modo de ver, del camino que él trazó antes que nosotros. Es verdad que hemos leído mucho, pero un poco al azar. Nuestro problema no estriba en un retorno a Freud o a Marx. No es una teoría de la lectura. Lo que buscamos en un libro es el modo en que abre el paso a algo que escapa a los códigos: flujos, líneas activas de fuga revolucionaria, líneas de descodificación absoluta que se oponen a la cultura. Incluso para los libros existen estructuras, códigos y ataduras edípicas, tanto más solapadas por cuanto no son figurativas sino abstractas. Lo que nos ha llamado la atención de los grandes novelistas ingleses y americanos es ese don del que los franceses casi siempre carecen, las intensidades, los flujos, libros–máquinas, libros para ser usados, esquizolibros. Tenemos a Artaud, y la mitad de Beckett. Quizá se reproche a nuestro libro el ser demasiado literario, pero estamos seguros de que este reproche procederá de profesores de literatura. ¿Acaso tenemos la culpa de que

Lawrence, Miller, Kerouac, Burroughs, Artaud o Beckett sepan más acerca de la esquizofrenia que los psiquiatras y los psicoanalistas?

– *Pero, ¿no se arriesgan ustedes a un reproche más serio? El esquizoanálisis que proponen es, de hecho, un anti–análisis; en consecuencia, se les podría reprochar que valoran la esquizofrenia de manera romántica e irresponsable; e incluso que tienen tendencia a confundir al revolucionario con el esquizo. ¿Cuál sería su actitud ante estas posibles críticas?* [40]

G. D.– F. G.– Sí, una escuela de esquizofrenia sería una buena idea. Liberar los flujos, ir siempre un poco más lejos en el artificio: el esquizo es el que está descodificado, desterritorializado. Dicho esto, no se nos puede responsabilizar de los disparates: siempre hay gente dispuesta a esgrimirlos (véanse los ataques contra Laing y la antipsiquiatría). Hace poco se publicó en el *Observateur* un artículo cuyo autor (un psiquiatra) decía: doy muestras de mi valor al denunciar las corrientes modernas de la psiquiatría y la antipsiquiatría. Nada de eso. Lo que él hacía más bien era escoger el momento adecuado en el que la *reacción política* se atrinchera contra toda tentativa de cambio en el hospital psiquiátrico y la industria del medicamento. Siempre hay una política tras los disparates. Nosotros planteamos un problema muy sencillo, similar al de Burroughs frente a la droga: ¿se puede alcanzar la potencia de las drogas sin drogarse, sin autoproducirse como un loco drogado? Con la esquizofrenia pasa lo mismo. Por nuestra parte, diferenciamos, de un lado, la esquizofrenia como proceso y, de otro, la producción del esquizofrénico como entidad clínica apropiada al hospital: ambos están en proporción inversa. El esquizofrénico del

hospital es alguien que ha intentado algo y ha fracasado, que se ha derrumbado. No decimos que el revolucionario sea esquizofrénico. Decimos que hay un proceso esquizofrénico de descodificación y desterritorialización cuya conversión en producción de esquizofrenia clínica sólo puede ser evitada por la actividad revolucionaria. Planteamos un problema que concierne a la estrecha relación que existe entre el capitalismo y el psicoanálisis, por una parte, y entre los movimientos revolucionarios y el esquizoanálisis, por otra. Paranoia capitalista y esquizofrenia revolucionaria, por así decirlo, pero no en el sentido psiquiátrico de estos términos sino, al contrario, a partir de sus determina-[41]ciones sociales y políticas, de las que sólo bajo ciertas condiciones se deriva su aplicación psiquiátrica. El esquizoanálisis tiene un solo objetivo, que la máquina revolucionaria, la máquina artística y la máquina analítica se conviertan en piezas y engranajes unas de otras. Si, una vez más, consideramos el caso del delirio, nos parece que tiene dos polos, un polo paranoico fascista y un polo esquizo–revolucionario. No deja de oscilar entre ambos polos. Esto es lo que nos interesa: la esquizia revolucionaria por contraposición al significante despótico. Por otra parte, no merece la pena contestar de antemano a los disparates, ya que son imprevisibles, como tampoco la merece luchar contra ellos cuando se producen. Es mejor hacer otras cosas, trabajar con quienes van en el mismo sentido. En cuanto a la responsabilidad o la irresponsabilidad, nada sabemos de tales nociones: se las dejamos a la policía y a los psiquiatras de los tribunales.

L'Arc. n.º 49, 1972,
entrevista con Catherine Backès–Clément

[43]

3. Entrevista sobre *Mil Mesetas* [5]

CHRISTIAN DESCAMPS– *¿Cómo han construido ustedes sus Mil Mesetas? Se trata de un libro que no se dirige únicamente a los especialistas; se presenta como si estuviera compuesto –en el sentido musical del término– en diversos modos. No está organizado en capítulos cada uno de los cuales desarrollaría una esencia. El índice está lleno de acontecimientos; 1914: la guerra, pero también el psicoanálisis del hombre de los lobos; 1947: el momento en el que Artaud descubre el cuerpo sin órganos; 1874: cuando Barbey d'Aurevilly teoriza la novela; 1227: la muerte de Gengis Kan; 1837: la de Schumann... Las fechas son acontecimientos, marcas que carecen de una orientación cronológica progresiva. Sus mesetas están llenas de accidentes...* [44]

– Es como un grupo de anillos entrelazados. Cada anillo, o cada meseta, debería tener un clima propio, un tono o un timbre propio. Es un libro de conceptos. La filosofía se ha ocupado siempre de conceptos, y hacer filosofía es intentar crear o inventar conceptos. Pero hay varios aspectos posibles en los conceptos. Durante mucho tiempo, los conceptos han sido utilizados para determinar lo que una cosa es (esencia). Por el contrario, a nosotros nos interesan las circunstancias de las cosas –¿en qué caso? ¿dónde y cuándo? ¿cómo?, etc.–. Para nosotros, el concepto debe decir el acontecimiento, no la esencia. De ahí surge la

---

[5] G. Deleuze y P. F. Guattari, *Capitalisme et schizofrénie, II: Mille Plateaux.* Les Éditions de Minuit, París, 1980. Trad. cast. J. Vázquez y U. Larraceleta, *Mil Mesetas.* Ed. Pre-textos, Valencia, 1988. *[N. del T.]*

posibilidad de introducir en filosofía procedimientos novelescos muy simples. Por ejemplo, un concepto como el de ritornelo debe decirnos en qué casos experimentamos la necesidad de canturrear. O el rostro: pensamos que el rostro es un producto, y que no todas las sociedades lo producen, sino sólo aquellas que lo necesitan. ¿Por qué y en qué casos? Cada anillo o cada meseta debe, pues, trazar un mapa de circunstancias, y por eso cada una tiene una fecha, una fecha ficticia y una ilustración, una imagen. Es un libro ilustrado. De hecho, lo que nos interesa son aquellos modos de individuación distintos de las cosas, las personas o los sujetos: la individuación, por ejemplo, de una hora del día, de una región, de un clima, de un río o de un viento, de un acontecimiento. Quizá sea un error creer en la existencia de cosas, personas o sujetos. El título *Mil Mesetas* remite a estas individuaciones que no son las de las personas o las cosas.

C. D.– *Hoy, el libro en general, y en particular el de filosofía, se encuentra en una extraña situación. Por una parte, los tam–tams de la gloria celebran todos esos antilibros hilvanados al hilo de la actualidad; por otra parte, se* [45] *asiste a una especie de resistencia a analizar los trabajos en nombre de una noción muy debilitada de expresión. Dice Jean Luc Godard que no importa tanto la expresión como la impresión. Un libro de filosofía es al mismo tiempo un libro difícil y un objeto totalmente accesible, una caja de herramientas extraordinariamente abierta destinada a lo que en cada momento se necesite o se desee.* Mil Mesetas *produce efectos de conocimiento pero, ¿cómo presentarlo sin hacer de él materia de opinión, sin provocar su "vedetización" en el seno de todo el chismorreo que "descubre" semanalmente las obras*

maestras de nuestros días? Si se confía en este rumor de quienes tienen el poder de la actualidad, no habría necesidad alguna de conceptos. Una subcultura difusa, constituida por revistas y semanarios, habría sustituido a los conceptos. La filosofía está amenazada institucionalmente: ese formidable laboratorio que se llama Vincennes ha sido marginado. Este libro, plagado de ritornelos científicos, literarios, musicales y etológicos, se presenta como una obra conceptual. Es una apuesta fuerte y efectiva por el retorno de la filosofía como gaya ciencia...

– La pregunta es compleja. Para empezar, la filosofía nunca ha estado restringida a los profesores de filosofía. Es filósofo aquel que se convierte en filósofo, es decir, quien se interesa en esas creaciones tan peculiares del orden de los conceptos. Guattari es un extraordinario filósofo, especialmente cuando habla de política o de música. Habría, pues, que saber cuál es el lugar, cuál es el papel que podría representar en la actualidad un libro de este género. Más en general, habría que saber lo que sucede actualmente en el dominio de los libros. Desde hace algunos años, vivimos un período de reacción a todos los [46] niveles, y no hay razón para que el terreno de los libros se salve de ello. Se nos está fabricando un espacio literario –en la misma medida en que se nos fabrica un espacio jurídico, económico o político– completamente reaccionario, prefabricado y asfixiante. Me parece ver en ello una labor sistemática, algo que *Libération* hubiera debido analizar. En esta labor, los media tienen un papel decisivo, pero no exclusivo. Me parece algo de gran interés. ¿Cómo resistir a este nuevo espacio literario europeo que se está constituyendo? ¿Cuál sería el papel de la

filosofía en esa resistencia frente a tan terrible neoconformismo? Sartre desempeñaba un papel excepcional, y su muerte es un acontecimiento muy triste en todos los sentidos. Después de Sartre, la generación a la que yo pertenezco parece gozar de bastante riqueza (Foucault, Althusser, Derrida, Lyotard, Serres, Faye, Châtelet, etc.). La situación que me parece ahora muy difícil es la de los filósofos jóvenes, y también la de todos los escritores jóvenes, todos los que están creando algo. Corren el peligro de asfixiarse antes de conseguirlo. Trabajar se ha convertido en algo muy difícil, pues se está edificando todo un sistema de "aculturación" y de anticreación característico de los países desarrollados. Mucho peor que una censura. La censura provoca efervescencias subterráneas, pero la reacción aspira a que todo se torne imposible. Pero este período de sequía no tiene por qué durar. Provisionalmente, sólo pueden contraponérsele ciertas redes. Así las cosas, la cuestión que nos interesa, de cara a *Mil Mesetas*, es saber si hay resonancias, si existe una causa común con lo que investigan o hacen otros escritores, otros músicos, pintores, filósofos, sociólogos, si esto permite aumentar nuestra fuerza o nuestra confianza. Será preciso, en todo caso, un análisis sociológico de lo que está sucediendo en el terre-[47]no del periodismo, y de su significado político. Quizás alguien como Bourdieu podría hacer ese análisis...

ROBERT MAGGIORI– *Podría parecer asombrosa la importancia concedida a la lingüística en* Mil Mesetas, y *podríamos preguntarnos si no representa el mismo papel central que en el* Anti–Edipo *se otorgaba al psicoanálisis. De hecho, en el curso de los capítulos consagrados al tema ("Postulados de la lingüística", "Sobre algunos regímenes de*

signos") salen a la luz conceptos, como el de agenciamiento colectivo de enunciación, que en cieno modo atraviesan todas las demás "mesetas". Por otro lado, el trabajo que ustedes hacen sobre las teorías de Chomsky, Labov, Hjelmslev o Benveniste podría considerarse sin problemas como una aportación, ciertamente crítica, a la lingüística. Sin embargo, es manifiesto que su objetivo no es identificar en el lenguaje zonas de cientificidad que pudieran circunscribirse mediante la fonología, la sintaxis, la semántica u otras partes de la semiótica, sino más bien denunciar las pretensiones *lingüísticas de "cerrar la lengua en torno a sí misma" relacionando los enunciados con los significantes y las enunciaciones con los sujetos. ¿Cómo evaluar, en este sentido, la importancia concedida a la lingüística? ¿Se trata de proseguir el combate emprendido desde* El Anti–Edipo *contra el significante de coloración lacaniana, es decir, contra el estructuralismo? ¿O más bien actúan ustedes como una especie de lingüistas singulares que sólo se ocupan del "Afuera" de la lingüística?*

– La lingüística no tiene para mí nada de esencial. Puede que Félix dijera otra cosa si estuviese presente. Pero es Félix quien ha visto precisamente un movimiento que tendía a transformar la lingüística: primero había sido [48] fonológica, después sintáctica y semántica, pero cada vez se acercaba más a una pragmática. La pragmática (las circunstancias, los acontecimientos, los actos) se había considerado durante mucho tiempo como el "vertedero" de la lingüística, y sin embargo ahora se torna cada vez más importante, pasando a primer plano el carácter activo de la lengua, en detrimento de las unidades o constantes abstractas del lenguaje. Lo que tiene de bueno este movi-

miento actual de investigación es que permite encuentros y causas comunes entre novelistas, lingüistas, filósofos, "vocalistas" (llamo así a los que se ocupan en investigaciones sobre el sonido y la voz en dominios tan dispares como el teatro, la canción, el cine o los medios audiovisuales). Se abre así un vastísimo campo de trabajo. Quisiera citar algunos ejemplos recientes. Para empezar, la trayectoria de Roland Barthes: pasó por la fonología, después por la sintaxis y la semántica, pero terminó inventando una pragmática propia, la pragmática de un lenguaje intimista, un lenguaje penetrado desde el interior por las circunstancias, los acontecimientos y los actos. Otro ejemplo: Nathalie Serraute ha escrito un hermoso libro que es como la escenificación de unas cuantas "proposiciones", haciendo que la filosofía y la novela se confundan totalmente; al mismo tiempo, un lingüista como Ducrot ha producido, de otro modo, un libro de lingüística sobre la escenificación, sobre la estrategia y la pragmática de las proposiciones. Se ha producido un encuentro afortunado. Un último ejemplo: las investigaciones pragmáticas del lingüista norteamericano Labov, su oposición a Chomsky, su relación con las lenguas de gueto y de barrio. En cuanto a nosotros, no creo que seamos muy competentes en lingüística. Pero la competencia en cuanto tal es una noción lingüística bastante oscura. Nos limitamos a distinguir algu-[49]nos temas que estimamos necesarios para nuestro trabajo: 1) el estatuto de las consignas en el lenguaje; 2) la importancia del discurso indirecto (y la denuncia de la metáfora como procedimiento fastidioso y sin importancia real); 3) la crítica de las constantes e incluso de las variables lingüísticas en provecho de las zonas de variación continua. La música, y

las relaciones entre la música y la voz, juegan en *Mil Mesetas* un papel más importante que la lingüística.

C. D.– *Rechazan ustedes resueltamente las metáforas, y también las analogías. Mediante la noción de "agujeros negros", que toman prestada de la física contemporánea, describen unos espacios que tienen el poder de captar, pero de los que nada puede ya salir, y que se aproximan a la noción de "pared blanca". Según ustedes, un rostro es un muro blanco perforado por agujeros negros a partir del cual se organiza la "rostridad". Pero, más adelante, no dejan ustedes de aludir a los conjuntos vagos, a los sistemas abiertos. Su proximidad con respecto a las ciencias contemporáneas sugiere la pregunta acerca del uso que podrían hacer los científicos de una obra como esta. ¿No corren el peligro de ver en ella únicamente metáforas?*

– Efectivamente, *Mil Mesetas* se sirve de algunos conceptos que tienen cierta resonancia, o incluso una correspondencia científica: agujeros negros, conjuntos vagos, zonas colindantes, espacios de Riemann... Sobre ese particular querría advertir que hay dos tipos de nociones científicas, aunque en concreto estén siempre mezcladas. Hay nociones exactas por naturaleza, cuantitativas, ecuacionales, que carecen de sentido fuera de su exactitud: los escritores o los filósofos no pueden usarlas más que metafóricamente, y se trata de una mala metáfora, porque [50] pertenecen a la ciencia exacta. Pero hay también nociones fundamentalmente inexactas, que no obstante son perfectamente rigurosas, nociones de las que los científicos no pueden prescindir, y que pertenecen al mismo tiempo a los científicos, a los filósofos y a los artistas. Se trata, desde luego, de conferir a estas

nociones un rigor que no es exactamente rigor científico, de tal modo que, cuando el científico alcanza estas nociones, se convierte también en filósofo o en artista. Estos conceptos no son indecisos por alguna carencia, sino antes bien por su naturaleza y por su contenido. Tenemos como ejemplo actual de ello, un libro que ha tenido gran resonancia: *La nueva alianza*, de Prigogine y Stengers. Este libro crea, entre otros, el concepto de zona de bifurcación. Prigogine crea este concepto desde los fundamentos de la termodinámica, en la que es especialista, pero se trata justamente de un concepto que es, indiscerniblemente, filosófico, científico y artístico. Y viceversa: tampoco es imposible que un filósofo cree conceptos científicamente útiles. Ha sucedido numerosas veces. Para contentarnos con un ejemplo muy reciente, aunque olvidado, notemos la profunda huella que ha dejado Bergson en la psiquiatría, además de que su pensamiento mantenía estrechas relaciones con los espacios físicos y matemáticos de Riemann. No se trata en absoluto de pretender una falsa unidad que no beneficiaría a nadie, se trata de que ciertos trabajos pueden producir convergencias inesperadas, nuevas consecuencias, enlaces entre campos diversos. Nadie –ni la filosofía, ni la ciencia, ni el arte o la literatura– goza de privilegios en este sentido.

DIDIER ERIBON.– *Aunque ustedes utilizan el trabajo de algunos historiadores, especialmente de Braudel (cuyo interés por el paisaje es bien conocido), lo menos que se* [51] *puede decir del papel que ustedes confieren a la historia es que no es determinante. Usted se confiesa de buena gana geógrafo, privilegia el espacio, y afirma que ha de trazarse*

una "cartografía" de los devenires. ¿Es éste uno de los medios que nos permiten pasar de una "meseta" a otra?

– No hay duda de que la historia tiene una gran importancia. Pero, si tomamos una línea cualquiera de investigación, hallamos que es histórica en cierta parte de su recorrido, en ciertas regiones, lo que no impide que sea, por otra parte, ahistórica o trans–histórica. En *Mil Mesetas*, los "devenires" tienen más importancia que la historia. Se trata de cosas muy distintas. Por ejemplo, intentamos construir un concepto de "máquina de guerra"; ante todo, implica cierto tipo de espacio, una peculiar composición de hombres, de elementos tecnológicos y de aparatos de Estado. En cuanto a los aparatos de Estado como tales, los relacionamos con determinaciones como las referidas al territorio, la tierra y la desterritorialización. Hay aparato de Estado cuando los territorios dejan de explotarse sucesivamente y constituyen el objeto de una comparación simultánea (tierra) en la que, de golpe, se encuentran ya embarcados en un movimiento de desterritorialización. Esto supone una larga secuencia histórica. Pero, en otras condiciones completamente distintas, encontramos el mismo complejo de nociones distribuidas de otro modo: por ejemplo, los territorios animales, sus posibilidades de relación con un centro exterior que es una suerte de tierra, los movimientos de desterritorialización cósmica, como los que las grandes migraciones... O bien el *lied:* el territorio, pero también la tierra natal, y también la apertura, la partida, lo cósmico. En este sentido, pienso que el capítulo de *Mil Mesetas* que trata sobre el ritornelo es [52] complementario del que trata sobre el aparato de Estado, aunque no sea el mismo tema. Así es como una "meseta" se

comunica con otra. Otro ejemplo: intentamos definir un régimen de signos muy peculiar que hemos llamado "pasional". Es una sucesión de procesos. Se trata de un régimen que podemos encontrar en algunos procesos históricos (del tipo "travesía del desierto") pero también, en condiciones diferentes, en algunos delirios estudiados por la psiquiatría, o en obras literarias (por ejemplo, en Kafka). No se trata en absoluto de reunir esos procesos en un mismo concepto sino, al contrario, de referir cada concepto a las variables que determinan sus mutaciones.

R. M.– *La forma "fragmentaria" de* Mil Mesetas, *su organización acronológica aunque fechada, la multiplicidad y la multivocidad de sus referencias, la conexión de conceptos procedentes de los más diversos géneros y de dominios teóricos aparentemente heteróclitos, todo ello ofrece sin duda una ventaja: podemos concluir la existencia de un anti–sistema.* Mil Mesetas *no son una montaña, pero dibujan mil caminos que, al contrario de los de Heidegger, conducen a todas partes. Anti–sistema por excelencia,* patchwork, *disipación absoluta, eso sería* Mil Mesetas. *Y, sin embargo, tengo la impresión de que se trata de algo muy distinto. Para empezar, porque, como usted mismo ha declarado a* l'Arc *(número 49, nueva edición de 1980), la obra pertenece estrictamente al género filosófico, "a la filosofía en el sentido tradicional del término"; además, porque, a pesar de su modo de exposición, que no es en absoluto sistemático, contiene al menos una cierta "visión del mundo", deja ver o entrever una "realidad" que, por otra parte, no deja de tener afinidades con la que describen o intentan mostrar las teorías*

científicas contemporá-[53]*neas. A fin de cuentas, ¿sería tan paradójico considerar* Mil Mesetas *como un sistema filosófico?*

– No, en absoluto. Hoy se ha convertido en un lugar común el derrumbamiento de los sistemas, la imposibilidad de construir un sistema a causa de la diversidad de los saberes ("ya no estamos en el XIX..."). Esta idea tiene dos inconvenientes: ya no se concibe ningún trabajo serio que no se lleve a cabo acerca de pequeñas series muy localizadas y determinadas; y, lo que es peor, se confía, para todo lo que pretende mayor amplitud, en una especie de antitrabajo de visionarios en cuyo seno todo el mundo puede decir cualquier cosa. De hecho, los sistemas no han perdido nada de su fuerza vital. Asistimos hoy día, tanto en las ciencias como en la lógica, al comienzo de una teoría de los sistemas llamados abiertos, fundados en interacciones, que rechazan únicamente la causalidad lineal y que transforman la noción del tiempo. Tengo gran admiración por Maurice Blanchot: su obra no está constituida por pequeños fragmentos o aforismos, es un sistema abierto que ha construido por adelantado un "espacio literario" opuesto al que ahora se nos impone. Lo que Guattari y yo llamamos un rizoma es, precisamente, un caso de sistema abierto. Vuelvo a la pregunta: ¿qué es la filosofía? Porque la respuesta a esta pregunta tendría que ser muy simple. Todo el mundo sabe que la filosofía se ocupa de conceptos. Un sistema es un conjunto de conceptos. Un sistema abierto es aquel en el que los conceptos remiten a circunstancias y no ya a esencias. Pero, por una parte, los conceptos no están dados o hechos de antemano, no preexisten: hay que inventar, hay que crear los conceptos, y se requiere para ello tanta inventiva o tanta

creatividad como en las ciencias o en las artes. Crear nuevos conceptos que tengan [54] su necesidad, tal ha sido siempre la tarea de la filosofía. Y es que, por otra parte, los conceptos no son generalidades que se encuentran en el espíritu de la época. Al contrario, son singularidades que reaccionan frente a los flujos ordinarios de pensamiento: se puede perfectamente pensar sin conceptos, pero sólo cuando hay conceptos hay verdaderamente filosofía. Lo que no significa en absoluto ideología. Un concepto es algo que posee una fuerza crítica, política y de libertad. Y es justamente la potencia del sistema lo que puede distinguir lo bueno de lo malo, lo nuevo de lo que no lo es, lo que está vivo y lo que no lo está en un constructo conceptual. Nada es absolutamente bueno, todo depende del uso y de la prudencia, que son sistemáticos. Intentamos decir, en *Mil Mesetas*, que lo bueno no es nunca suficiente (por ejemplo, no basta un *espacio liso* para vencer las estrías y las coacciones, no basta un *cuerpo sin órganos* para hacer frente a las organizaciones). En ocasiones se nos ha reprochado el empleo en términos complicados para aparentar distinción. Este reproche no es únicamente malintencionado, es simplemente estúpido. A veces un concepto necesita de una palabra nueva que lo distingue, a veces se sirve de una palabra corriente a la que confiere un sentido peculiar.

Creo, en cualquier caso, que el pensamiento filosófico no ha tenido nunca como hoy un papel tan decisivo que desempeñar, cuando asistimos a la instalación de todo un régimen –no solamente político, sino cultural y periodístico– que es una ofensa para el pensamiento. Lo diré una vez más: *Libération* debería ocuparse de este problema.

D. E.– *Hay algunos puntos sobre los que me gustaría insistir.* [55]

Hablábamos hace un momento de la importancia que usted reconoce al acontecimiento; también del privilegio que confiere a la geografía sobre la historia. ¿Cuál es el estatuto del acontecimiento en la "cartografía" que usted se propone elaborar?

Y, tratándose del espacio, hay que volver sobre el problema del Estado, que usted vincula con el del territorio.

Si el aparato de Estado instaura el "espacio estriado" de la coacción, la "máquina de guerra" intenta constituir un "espacio liso" mediante líneas de fuga.

Pero usted acaba de advenirnos que no basta el espacio liso para salvarnos. Las líneas de fuga no son necesariamente líneas liberadoras.

– Lo que llamamos un "mapa" o, incluso, un "diagrama" es un conjunto de líneas diversas que funcionan al mismo tiempo (las líneas de la mano dibujan un mapa). Hay, en efecto, líneas de muy diversos tipos, en el arte y también en la sociedad o en una persona. Hay líneas que representan cosas y otras que son abstractas. Hay líneas segmentarias y otras que carecen de segmentos. Hay líneas direccionales y líneas dimensionales. Hay líneas que, sean o no abstractas, forman contornos, y hay otras que no los forman. Estas son las más hermosas. Pensamos que las líneas son los elementos constitutivos de las cosas y de los acontecimientos. Por ello, cada cosa tiene su geografía, su cartografía, su diagrama. Lo interesante de una persona son las líneas que la componen, o las líneas que ella compone, que toma prestadas o que crea. ¿Por qué este privilegio de la línea sobre el plano o sobre el [56] volumen? No hay, de hecho, privilegio alguno. Hay espacios correlati-

vos de las diferentes líneas, y a la inversa (también aquí intervendrían nociones científicas, como los "objetos fractales" de Mandelbrot). Tal o cual tipo de línea implica tal formación espacial y voluminosa.

De ahí su segunda observación: definimos la "máquina de guerra" como una disposición lineal construida sobre líneas de fuga. En este sentido, la máquina de guerra no tiene por objeto la guerra, su objeto es un espacio muy especial, el *espacio liso* que compone, ocupa y propaga. El *nomadismo* es exactamente esta combinación entre máquina de guerra y espacio liso. Intentamos mostrar cómo, y en qué casos, la máquina de guerra toma la guerra como objeto (cuando los aparatos de Estado se apropian de una máquina de guerra que no les pertenecía en absoluto). Una máquina de guerra puede ser mucho más revolucionaria o artística que bélica.

Pero su tercera observación nos recuerda que ello es una razón más para no prejuzgar. Podemos definir los tipos de líneas. Pero no podemos concluir, a partir de eso, que tal línea sea buena y tal otra mala. No podemos decir que las líneas de fuga sean necesariamente creadoras, o que los espacios lisos sean mejores que los segmentados o los estriados: tal y como ha mostrado Virilio, el submarino nuclear ha reconstruido un espacio liso al servicio de la guerra y el terror. En una cartografía sólo podemos marcar caminos y movimientos, con sus coeficientes de fortuna y de peligro. Llamamos "esquizo–análisis" a este análisis de las líneas, de los espacios, de los devenires. Parece algo al mismo tiempo muy cercano y muy diferente a los problemas históricos. [57]

D. E.– *Líneas, devenires, acontecimientos... Quizá hemos vuelto a la cuestión de la que partimos, referente a las fechas. El título de cada "meseta" implica una fecha –"7000 antes de Cristo", "Año cero. Rostridad"...–. Usted ha dicho que son "fechas ficticias", pero que sin embargo remiten al acontecimiento, a las circunstancias, ¿son quizá ellas las que establecen esa cartografía de la que estamos hablando?*

– El hecho de que cada "meseta" esté marcada con una fecha ficticia no es más importante que el de que cada una esté ilustrada o lleve nombres propios.

El estilo telegráfico tiene una potencia que no procede únicamente de su brevedad. Tomemos una proposición como esta: "Julio llegar cinco de la tarde". Carece de interés escribir de este modo.

Lo interesante es cuando la escritura alcanza a provocar por sí misma ese sentimiento de inminencia, de que algo va a pasar o acaba de pasar a nuestras espaldas. Los nombres propios designan fuerzas, acontecimientos, movimientos y móviles, vientos, tifones, enfermedades, lugares y momentos antes que personas. Los verbos en infinitivo designan devenires y acontecimientos que desbordan modas y tiempos. Las fechas no remiten a un calendario único homogéneo, sino a espaciotiempos que cambian en cada ocasión. Todo esto es lo que constituye las disposiciones de enunciación: "Hombres–lobos pulular 1730"...

Libération, 23 de Octubre de 1980,
entrevista con Christian Descamps,
Didier Eribon y Robert Maggiori

II
CINE

[61]

4. Tres preguntas sobre *Seis por dos*[6] (Godard)

– *Los* Cahiers du Cinéma *le solicitan una entrevista porque usted es un "filósofo", y desearíamos un texto de esa clase, pero ante todo porque usted admira el trabajo de Godard. ¿Cuál es su opinión acerca de sus recientes emisiones televisivas?*

– Como a tantos otros, me han emocionado, y la emoción perdura. Puedo decir cómo me imagino a Godard. Es un hombre que trabaja mucho, y por tanto está necesariamente en una absoluta soledad. Pero no se trata de una soledad cualquiera, es una soledad extraordinariamente poblada. No poblada por sueños, por fantasmas o proyectos, sino por actos, cosas e incluso [62] personas. Una soledad múltiple, creadora. Desde el fondo de esta soledad, Godard puede ser él sólo una fuerza, pero también trabajar con otros en equipo. Puede tratar de igual a igual a cualquiera, poderes oficiales u organizaciones, pero también empleadas de hogar, obreros o locos. En las emisiones televisivas, las preguntas planteadas por Godard están siempre a la altura del interlocutor. Nos inquietan a nosotros, que las escuchamos,

---

[6] "Seis por dos", serie televisiva de 12 capítulos emitidos en seis bloques, cada uno de ellos dividido en dos partes, dirigida por Jean–Luc Godard y programada por France–3 en 1976, que generó una enorme polémica. *[N. del T.]*

pero no a aquellos a quienes se plantean. Habla con los delirantes de un modo muy diferente a como lo haría un psiquiatra u otro loco, o alguien que se hiciese el loco. Cuando habla con los obreros no lo hace como un patrón, ni como otro obrero, ni como un intelectual, ni como un director de escena que hablase con sus actores. Y no es porque tenga habilidad para adaptarse a todos los tonos, es porque su soledad le confiere una gran capacidad, una población muy numerosa. En cierto modo, se trata en todos los casos de tartamudeos. No es que tartamudee al hablar, es que hace tartamudear al lenguaje mismo. Generalmente, sólo se es extranjero cuando se habla otra lengua. En este caso se trata, al contrario, de ser extranjero en la lengua propia. Proust decía que los buenos libros están escritos en una especie de lengua extranjera. Lo mismo se aplica a las emisiones de Godard; incluso ha perfeccionado su acento suizo con este fin. Este tartamudeo creador, esta soledad es lo que constituye la fuerza de Godard.

Y es que, como ustedes saben mejor que yo, él ha estado siempre solo. Godard nunca ha tenido éxito en el cine, al contrario de lo que nos quieren hacer creer quienes dicen: “Ha cambiado, ha dejado de funcionar a partir de tal momento”. Son los mismos que ya le odiaban al [63] principio. Godard se ha adelantado a todo el mundo y a todos ha marcado, pero no por la vía del éxito sino más bien siguiendo su propia línea, una línea de fuga activa, una línea quebrada en todo momento, en zigzag, una línea subterránea. Cierto que, a efectos del cine, se le había conseguido confinar más o menos en su soledad. Se le había localizado. Entonces, se aprovecha de las vacaciones y de una vaga apelación a la creatividad para tomar la televisión con seis

emisiones de dos partes. Es quizá el único caso de alguien que no se ha dejado ganar por la televisión. Lo común es que uno pierda la partida de antemano. Se le habría perdonado su cine, pero no ésta serie que introduce tantos cambios en lo más íntimo de la televisión (interrogar a la gente, hacerles hablar, mostrar imágenes de otros lugares, etc.). Incluso si ya no se trata de eso, incluso si ya está sofocado. Era inevitable que muchos grupos y asociaciones se indignasen: el comunicado de la Asociación de periodistas–reporteros y fotógrafos es ejemplar. Godard ha conseguido reavivar los odios. Pero ha mostrado también que era posible otra manera de "poblar" la televisión.

- *Pero no ha contestado a nuestra pregunta. Si tuviera usted que organizar un "curso" sobre estos programas... ¿Cuáles son las ideas que ha percibido, que ha sentido? ¿Cómo explicaría usted su entusiasmo? Dejemos para después los otros temas, aunque sean más importantes.*

De acuerdo, pero las ideas, el tener una idea no tiene nada que ver con la ideología, es una práctica. Hay una hermosa fórmula de Godard: no una imagen justa, sino justamente una imagen. También los filósofos debe-[64]rían decir y hacer lo mismo: no ideas justas, sino justamente ideas. Porque las ideas justas son siempre ideas que se ajustan a las significaciones dominantes o a las consignas establecidas, son ideas que sirven para verificar tal o cual cosa, incluso aunque se trate de algo futuro, incluso aunque se trate del porvenir de la revolución. Mientras que "justamente ideas" implica un devenir presente, un tartamudeo de las ideas que no puede expresarse sino a

modo de preguntas que cierran el paso a toda respuesta. O bien mostrar algo simple, pero que quiebra todas las demostraciones.

En este sentido, hay en los programas de Godard dos ideas que constantemente se encabalgan una sobre la otra, que se mezclan o se separan segmento a segmento. Esta es una de las razones por las que cada programa está dividido en dos partes: como en la escuela primaria, los dos polos, la lección de cosas y la lección de lenguaje. La primera idea concierne al trabajo. Tengo la impresión de que Godard cuestiona constantemente un esquema vagamente marxista muy difundido: la idea de que hay algo abstracto, algo así como una "fuerza de trabajo" que puede venderse y comprarse en unas condiciones que definen una injusticia social fundamental o en otras que supondrían una mayor justicia social. Godard plantea preguntas muy concretas y muestra imágenes que giran alrededor de ese esquema. ¿Qué es exactamente lo que se compra y lo que se vende? ¿Qué es lo que unos están dispuestos a comprar y otros a vender, y que no forzosamente es lo mismo para ambos? Un joven soldador está dispuesto a vender su trabajo de soldador, pero no su potencia sexual para convertirse en amante de una mujer mayor. Una asistenta consiente en vender sus horas de [65] limpieza, pero, ¿por qué no quiere vender el momento en el que canta un fragmento de "La Internacional"? ¿Porque no sabe cantar? ¿Y qué sucedería si se le paga precisamente para hablar de aquello que no sabe cantar? Y, al contrario, un obrero especializado en relojería desea que se le pague por su capacidad como relojero, pero no quiere cobrar por su trabajo de cineasta aficionado, lo que llama su "hobby"; sin embargo, las imágenes nos enseñan que, en ambos casos,

los gestos son muy similares, hasta el punto de que pueden confundirse los ademanes de la cadena de relojería con los del montaje. ¡En absoluto! –protesta el relojero–, hay entre ambos gestos una gran diferencia de amor, de generosidad, y no deseo cobrar por mis películas. ¿Qué decir entonces del cineasta y del fotógrafo, pues ellos sí cobran? Es más, ¿por qué estaría dispuesto a pagar un fotógrafo? En algunos casos, está dispuesto a pagar a un modelo. En otros, es el modelo quien le paga. Cuando fotografía escenas de torturas, o una ejecución, no le pagan ni la víctima ni el verdugo. Cuando fotografía a niños enfermos, heridos o hambrientos, ¿por qué no tiene que pagarles? De un modo análogo, Guattari propuso en un congreso psicoanalítico que los psicoanalizados tendrían que cobrar igual que lo hacen los psicoanalistas, ya que no puede decirse en rigor que el psicoanálisis suministre un "servicio", sino que más bien se da una suerte de división del trabajo, una evolución de dos tipos de trabajo no paralelos: el trabajo de escucha y de filtrado que realiza el psicoanalista, y el trabajo del inconsciente del psicoanalizado. No parece que la propuesta de Guattari haya tenido mucho eco. Godard dice lo mismo: ¿por qué no han de cobrar aquellos que miran la televisión, en lugar de pagar? ¿No es cierto que ellos realizan un gran trabajo y que cumplen un auténtico [66] servicio público? La división social del trabajo implica que, en una fábrica, se pague tanto a los obreros del taller como a los empleados de las oficinas y a los de los laboratorios de investigación. De no ser así, imaginemos que los obreros tuvieran que pagar a los diseñadores que preparan los productos que ellos fabrican. Me parece que todas estas preguntas, y muchas otras, todas estas imágenes y otras similares tienden a pulverizar la noción de "fuerza de trabajo". Para empezar, la

noción misma de "fuerza de trabajo" aísla arbitrariamente un sector y separa al trabajo de sus relaciones con el amor, con la creación e incluso con la producción. Hace del trabajo un modo de conservación, lo contrario de una creación, ya que se trata de reproducir los bienes que se han consumido así como su propia fuerza, en un circuito de intercambio cerrado. Desde esta perspectiva, que el intercambio sea justo o injusto es lo de menos, porque se produce siempre una violencia selectiva mediante el pago, se da siempre una mistificación de principio cuando hablamos de "fuerza de trabajo". Solamente si liberamos el trabajo de esa seudofuerza sería posible que todo tipo de flujos de producción diferentes y asimétricos entrasen en contacto con los flujos de dinero, independientemente de toda mediación de una fuerza abstracta. Estoy aún más confuso que el propio Godard en este asunto. Tanto mejor, pues lo importante son las preguntas que Godard plantea y las imágenes que muestra, así como el sentimiento que despiertan en el espectador de que la fuerza de trabajo no es algo inocente, de que no cae por su propio peso, especialmente desde el punto de vista de quien desea hacer crítica social. Las reacciones del P.C. o de algunos sindicatos frente a los programas de Godard obedecen a esta cuestión tanto o más que a otros aspectos [67] más evidentes (se ha atrevido a mancillar la sagrada noción de "fuerza de trabajo"...).

La segunda idea concierne a la información. Porque se nos presenta igualmente el lenguaje como algo esencialmente informativo, y la información como si se tratase esencialmente de un intercambio. Por tanto, se mide una vez más la información mediante unidades abstrac-

tas. Pero es poco probable que una maestra, cuando explica una lección o cuando enseña ortografía, transmita informaciones. Más bien ordena, da consignas. A los niños se les suministra la sintaxis del mismo modo que se suministra a los obreros instrumentos, para producir enunciados conformes a las significaciones dominantes. Es preciso que comprendamos en sentido literal esta fórmula de Godard: los niños son presos políticos. El lenguaje es un sistema de órdenes, no un medio de información. La Televisión dice: "Ahora, un poco de diversión" ... "A continuación, noticias". De hecho, habría que invertir el esquema de la informática. La informática supone de entrada una información teórica máxima; en el otro polo, sitúa el ruido puro, las interferencias; y, entre ambas, la redundancia, que disminuye la cantidad de información pero permite imponerse sobre el ruido. Sucede más bien lo contrario: en el punto más alto habría que suponer la redundancia como transmisión y repetición de órdenes y mandatos; por debajo estaría la información, el mínimo requerido para la correcta recepción de las órdenes; y, ¿qué habría por debajo de la información? Algo así como el silencio, o más bien el tartamudeo, o el grito, algo que fluye bajo las redundancias y las informaciones, que hace fluir el lenguaje y que, en cualquier caso, puede llegar a oírse. Hablar, incluso cuando hablamos de nosotros mismos, [68] implica siempre ocupar el lugar de otro en cuyo nombre se pretende hablar y a quien se priva del derecho de hablar. Séguy[7] es una gran boca que transmite órdenes y consignas. Pero también la madre del niño que ha muerto tiene la boca abierta. Una imagen es representada por un sonido, como un obrero por su delegado sindical.

[7] Georges Séguy, secretario general de la Confederación General de Trabajadores de Francia en la época de esta entrevista. *[N. del T.]*

Un sonido toma el poder imponiéndose a una serie de imágenes. Así pues, ¿cómo sería posible hablar sin dar órdenes, sin pretender representar nada ni a nadie, cómo dar la palabra a quienes carecen del derecho a ella, cómo devolver a los sonidos un valor de lucha contra el poder? De eso se trata, de habitar la lengua propia como un extranjero, de trazar una especie de línea de fuga mediante el lenguaje.

Son sólo dos ideas, pero dos ideas ya son mucho, una enormidad, pues comportan muchas cosas y muchas otras ideas. Godard cuestiona dos ideas habituales, la de fuerza de trabajo y la de información. No dice en absoluto que haya que dar informaciones *verdaderas* o que se trate de pagar *bien* la fuerza de trabajo (esas serían "ideas justas"). Dice que estas nociones son muy oscuras. Escribe junto a ellas: FALSO. Desde hace mucho tiempo, Godard viene diciendo que le gustaría ser una oficina de producción más que un autor, que preferiría ser director de programas informativos de televisión en lugar de ser director de cine. Es obvio que tal cosa no significa que desee ser el productor de sus propias películas, como Verneuil, o que desee el poder de la televisión. Se trataría más bien de realizar un mosaico de trabajos, en lugar de medirlos [69] mediante una fuerza abstracta; hacer una yuxtaposición de infra–informaciones, de bocas abiertas, en lugar de remitirlas a una información abstracta entendida como consigna.

- *Si son esas las dos ideas de Godard, ¿corresponden al tema desarrollado constantemente en los programas, el tema "imágenes y sonidos"? ¿Podría decirse que la lección de cosas, las imágenes, remite a los trabajos, y la lección de palabras, los sonidos, remite a las informaciones?*

- No. La coincidencia sólo es parcial: hay necesaria mente mucho de información en las imágenes, y mucho trabajo en los sonidos. Cualesquiera conjuntos pueden (y deben) descomponerse de muchas maneras que sólo parcialmente son coincidentes. Para intentar reconstruir lo que sería, según Godard, la relación entre imagen y sonido, habría que contar una historia muy abstracta, con muchos episodios, para llegar finalmente a la conclusión de que se trataba de la historia más simple y concreta, una historia de un solo capítulo.

1. Hay imágenes. Las cosas mismas son imágenes, porque las imágenes no están en la mente o en el cerebro. Al contrario: el cerebro es una imagen entre otras. Y las imágenes no dejan de actuar y reaccionar unas sobre otras, de producir y de consumir. No hay diferencia alguna entre las *imágenes*, las *cosas* y el *movimiento*.

2. Pero las imágenes tienen también un *interior*, o al menos ciertas imágenes lo tienen, y entonces se experimentan desde dentro. Tales son los sujetos (véanse las declaraciones de Godard sobre *Deux ou trois choses que je* [70] *sais d'elle* en la recopilación publicada por Belfond, p. 393 y ss.). Hay, en efecto, un *intervalo* entre la acción que padecen las imágenes y la reacción ejecutada. El intervalo confiere a estas imágenes el poder de almacenar otras imágenes, esto es, el poder de percibir. Pero sólo almacenan aquello que les interesa de las demás imágenes: percibir es sustraer de la imagen lo que no nos interesa, nuestra percepción siempre contiene algo *de menos*. Estamos de tal modo llenos de imágenes que ya no las vemos por sí mismas en el exterior.

3. Por otra parte, hay imágenes sonoras, que no parecen tener privilegio alguno. Sin embargo, al menos algunas de estas imágenes tienen un *reverso* que se puede llamar ideas, lenguaje, sentido, rasgos expresivos, etc. Esto hace a tales imágenes capaces de capturar o atrapar a las demás imágenes o a una serie de ellas. Una voz que adquiere poder sobre un conjunto de imágenes (la voz de Hitler). Las ideas, al actuar como consignas, se encarnan en las imágenes o en las ondas sonoras y nos dicen lo que ha de interesarnos en las demás imágenes: dictan nuestra percepción. Hay siempre un marchamo central que normaliza las imágenes y retira de ellas lo que no debemos percibir. De este modo se dibujan, gracias al intervalo precedente, dos corrientes en sentidos contrarios: una va de las imágenes exteriores a las percepciones, la otra de las ideas dominantes a las percepciones.

4. Así que estamos presos en una cadena de imágenes, cada uno en su sitio, siendo cada uno una imagen en sí mismo, pero también en una trama de ideas que actúan como consignas. Por ello, la intervención de Godard –"imágenes y sonidos"– se perfila al mismo tiempo en dos [71] direcciones. Por una parte, se dirige a restituir su plenitud a las imágenes exteriores, conseguir que no percibamos de menos, que la percepción sea igual a la imagen, devolver a las imágenes todo lo que les pertenece; esto representa ya una forma de lucha contra tal o cual poder y contra sus marchamos. Por otra parte, intenta deshacer el lenguaje como toma del poder, hacerle tartamudear en las ondas sonoras, descomponer todo conjunto de ideas que pretendan ser "ideas justas" para extraer de ellas, justamente, ideas. Entre otras razones, estas dos pueden contar a la hora de explicar el uso tan innovador que

Godard hace del *plano fijo*. Sucede en cierto modo como en algunos músicos actuales: instauran un plano sonoro fijo que permite que en la música escuchemos *todo*. Y cuando Godard introduce en la pantalla una pizarra y escribe en ella, no lo hace como si fuera un objeto para filmar, sino que convierte a la pizarra y a la escritura en nuevos medios televisivos, como una sustancia de expresión que tuviese su propia corriente, relacionada con otras corrientes que fluyen en la pantalla.

Toda esta historia abstracta en cuatro capítulos tiene cierto aspecto de ficción científica. Pero es nuestra realidad social actual. Lo curioso es que esta historia coincide en algunos puntos con lo que decía Bergson en el primer capítulo de *Materia y memoria.* Se suele considerar a Bergson como un filósofo inofensivo y completamente caduco. No estaría mal que el cine o la televisión le devolvieran su actualidad (debería estar incluido en el programa del I.D.H.E.C.,[8] y quizás lo está). El primer [72] capítulo de *Materia y Memoria* desarrolla una concepción asombrosa de la fotografía y del movimiento cinematográfico en su relación con las cosas: "La fotografía, cuando la hay, está ya hecha, tomada en el propio interior de las cosas y en todos los puntos del espacio..., etc.". No quiero decir que Godard sea bergsoniano. Sería más bien a la inversa, no es que Godard suponga una reactualización de Bergson, sino que se tropieza con fragmentos bergsonianos en su camino de renovación de la televisión.

---

[8] Instituto superior de estudios cinematográficos de Francia *(Institut d'Hautes études cinématographiques). [N. del T.]*

– Pero, ¿por qué hay siempre "dos" en Godard? Cierta mente, se precisa que haya dos para que haya tres, pero, ¿cuál es el sentido de este 2 y de este 3?

No lo preguntan ustedes en serio. Ustedes saben antes que nadie que no es cierto. Godard no es un dialéctico. Lo importante en Godard no es el 2 ni el 3, ni cualquier otro número, lo que importa es la Y griega, la conjunción Y. Lo esencial es el uso que hace Godard de esta Y. Y lo es porque todo nuestro pensamiento se ha modelado a partir del verbo ser, ES. La filosofía está llena de discusiones sobre el juicio de atribución (el cielo es azul) y el juicio de existencia (Dios es), su posible reducción mutua o su irreductibilidad. Pero se trata en cualquier caso del verbo ser. Incluso las conjunciones se valoran por referencia al verbo ser, como se observa en el silogismo. Sólo los ingleses y norteamericanos han liberado a las conjunciones, nadie como ellos para reflexionar sobre las relaciones. Cuando convertimos el juicio de relación en un modelo autónomo, nos damos cuenta de que se cuela por todas partes, de que todo lo penetra y lo corrompe: la Y no es ni siquiera una conjunción o [73] una relación particular, sino que entraña todas las relaciones, donde hay Y, hay relación, no únicamente porque la Y desequilibra todas las relaciones, sino porque desequilibra el ser, el verbo. La Y –"y.... y... y..."– es exactamente ese tartamudeo creativo, el uso extranjero de la lengua que se opone a su uso conformista y dominante apoyado en el verbo ser.

Es verdad que la Y griega es la diversidad, la multiplicidad, la destrucción de las identidades. La entrada de la fábrica no es la misma cuando llego a ella que cuando salgo o cuando estoy desempleado y

paso por delante. La mujer del condenado no es la misma antes y después de la condena. Pero la diversidad o la multiplicidad no son en absoluto añadidos estéticos (como cuando se dice: "uno más", o: "una mujer más") o esquemas dialécticos (como cuando se dice: "el uno produce dos, que a su vez producirá tres"), porque en todos estos casos subsiste la primacía del Uno, y por tanto del ser, que se supone que ha de multiplicarse. Cuando Godard dice que todo se divide en dos, y que en un día están incluidas la mañana *y* la noche, no quiere decir que se trate de uno u otro, ni que el uno se convierta en el otro o se convierta en dos. La multiplicidad no está nunca en los términos, no importa cuál sea su número, ni tampoco en el conjunto o en la totalidad. La multiplicidad reside precisamente en la Y, que es de naturaleza distinta que los elementos o los conjuntos.

Si no es elemento ni conjunto de elementos, ¿qué es esta Y? Creo que la fuerza de Godard consiste en vivir, pensar y mostrar esta Y de una manera extremadamente nueva, haciéndola funcionar activamente. La Y no es uno [74] ni otro, está siempre entre los dos, es la frontera, porque siempre hay una frontera, una línea de fuga o de fluencia, aunque no se vea, aunque sea, como es, lo menos perceptible. Ello no obstante, las cosas pasan siempre en esta línea de fuga, en ella tienen lugar los devenires y se planean las revoluciones. "Los fuertes no son quienes ocupan uno u otro campo, lo potente es la frontera." En la lección de geografía militar que ha dado recientemente al ejército, Giscard d'Estaing constataba con melancolía que, a medida que aumentaba el equilibrio entre los grandes conjuntos, entre el Este y el Oeste mediante las alianzas planetarias, los encuentros orbitales y la

policía mundial, aumentaba también la "desestabilización" entre el Norte y el Sur: Giscard citaba el caso de Angola, el Oriente próximo, la resistencia palestina, e igualmente todas las perturbaciones que producen "desestabilizaciones de la seguridad", los secuestros aéreos, Córcega... De Norte a Sur, encontraremos siempre esas líneas que desequilibran los conjuntos, un "Y, Y, Y" que impone nuevos umbrales, nuevas direcciones de la línea quebrada, nuevos trazados de fronteras. La finalidad de Godard es "ver las fronteras", es decir, hacer visible lo imperceptible. El condenado *y* su esposa. La madre *y* el niño. Y también las imágenes *y* los sonidos. Los gestos del relojero en su taller de relojería *y* cuando está en la mesa de montaje: están separados por una frontera imperceptible que no pertenece a un lado ni al otro, que implica a ambos en un desarrollo no paralelo, en una fuga o en un flujo en el que ya no es posible determinar quién persigue a quién ni con qué fin. Hay toda una micropolítica de las fronteras que se opone a la macropolítica de los grandes conjuntos. Sabemos cuando menos que es ahí donde ocurren las cosas, en la frontera entre las imágenes y los sonidos, [75] donde las imágenes se tornan demasiado plenas y los sonidos excesivamente fuertes. Es lo que ha hecho Godard en *6 por 2:* pasar seis veces entre las dos cosas, dejar fluir y hacer visible esa línea activa y creadora y arrastrar a la televisión con ella.

Cahiers du Cinema, nº. 271,
Noviembre, 1976

[77]

5. SOBRE *LA IMAGEN–MOVIMIENTO* [9]

– Su libro no se presenta como una historia del cine, sino como una clasificación de las imágenes y los signos, como una taxonomía. En este sentido, puede verse como prolongación de algunas de sus obras anteriores: por ejemplo, usted ya hizo una clasificación de los signos en el caso de Proust. Pero La Imagen–Movimiento *es la primera de sus obras en la que usted decide abordar, no ya un problema filosófico, ni siquiera una obra concreta (la de Spinoza, Kafka, Bacon o Proust), sino un dominio en su totalidad, el cine en este caso. Y, al mismo tiempo, aunque usted rehúsa hacer una historia del cine, lo trata de modo histórico.*

– En efecto, en cierto modo es una historia del cine, pero una "historia natural". Se trata de clasificar los tipos [78] de imágenes y los signos correspondientes de la misma manera como se clasifican los animales. Los grandes géneros (western, cine policiaco, cine histórico, comedia, etc.) no dicen nada de los tipos de imágenes ni de sus caracteres intrínsecos. Por otra parte, los planos –primer plano, plano general, etc– sí definen tipos distintos. Pero intervienen muchos otros factores (luminosos, sonoros, temporales). Si he considerado el dominio del cine en su conjunto es porque se ha constituido apoyado en la imagen–movimiento. En consecuencia, tiene una aptitud para crear o revelar

---

9 G. Deleuze, *Cinemá, 1. L'image–mouvement.* Les Éditions de Minuit, París, 1983. Trad, cast. I. Agoff, *La imagen–movimiento.* Ed. Paidós, Barcelona, reed. 1991. *[N. del T.]*

un máximo de imágenes distintas, y sobre todo para componerlas entre sí mediante el montaje. Hay imágenes–acción, imágenes–percepción, imágenes–afección y muchas otras. En cada caso, estas imágenes se caracterizan por signos internos, tanto desde el punto de vista de su génesis como desde el de su composición. No se trata de signos lingüísticos, aunque sean sonoros e incluso vocales. La importancia de un lógico como Peirce estriba en haber elaborado una clasificación de los signos extremadamente rica y relativamente independiente del modelo lingüístico. De ahí el reto de comprobar si el cine aporta un material móvil que exigiría una nueva comprensión de las imágenes y de los signos. Lo que he intentado hacer es, en este sentido, un libro de lógica, una lógica del cine.

– *Se diría también que usted se ha propuesto reparar una especie de injusticia que la filosofía ha cometido con el cine. En particular, reprocha usted a la fenomenología su incomprensión del cine y el haber minimizado su importancia comparándolo y contraponiéndolo a la percepción natural. También dice usted que Bergson disponía de todo lo necesario para esa comprensión, que incluso se había adelantado al cine, pero que no supo o no quiso* [79] *reconocer la convergencia de sus propias concepciones con el cine. Como si hubiese entre Bergson y el cine una especie de carrera de persecución mutua. Efectivamente, en* Materia y memoria, *sin conocer el cine, establece Bergson el concepto fundamental de imagen–movimiento con sus tres formas principales –imagen–percepción, imagen–acción, imagen–afección–, lo que anuncia la propia novedad del cine. Pero, después, en* La evolución creadora, *y esta vez en una verdadera confrontación con el cine, lo*

rechaza, si bien por un motivo completamente distinto del que movía a hacerlo a los fenomenólogos: Bergson ve en el cine, como en la percepción natural, *la perpetuación de una antigua ilusión, la que consiste en creer que se puede reconstruir el movimiento mediante momentos fijos de tiempo.*

– Es curioso. Tengo la impresión de que las concepciones filosóficas modernas de la imaginación no tienen para nada en cuenta al cine: o bien creen en el movimiento, pero suprimen la imagen, o bien mantienen la imagen pero suprimen el movimiento. Es curioso que Sartre, en *Lo imaginario,* considere todo tipo de imágenes salvo las cinematográficas. A Merlau–Ponty le interesaba el cine, pero sólo para confrontarlo con las condiciones generales de la percepción o del comportamiento. La posición de Bergson en *Materia y memoria* es única. O quizás es que *Materia y memoria* es un libro único, extraordinario en la propia obra de Bergson. Ya no ubica el movimiento del lado de la duración sino que, por una parte, plantea una identidad absoluta entre movimiento, materia e imagen y, por otra, descubre un Tiempo que es coexistencia de todos los niveles de duración (de los cuales la materia sería únicamente el nivel más bajo). Fellini decía hace poco que somos al mismo tiempo niños, ancianos y adul-[80]tos: es completamente bergsoniano. En *Materia y memoria* se dan cita un espiritualismo puro y un materialismo radical. Podríamos decir que se trata de Vertov y Dreyer a un mismo tiempo, en las dos direcciones a la vez. Pero Bergson no proseguirá por este camino. ¿Por qué renuncia a estos dos hallazgos fundamentales acerca de la imagen–movimiento y de la imagen–tiempo? Pienso que se debe a que Bergson estaba elaborando nuevos conceptos

filosóficos relacionados con la teoría de la relatividad: estaba convencido de que la teoría de la relatividad implicaba una concepción del tiempo que no podía establecerse por sí sola, y que era la filosofía la encargada de construirla. Lo que pasó es que dio la impresión de que Bergson se oponía a la teoría de la relatividad, de que la estaba criticando como tal teoría física. A Bergson le pareció que el malentendido había sido demasiado grave como para pretender deshacerlo, y se replegó hacia una concepción más simple. A pesar de ello, en *Materia y memoria* (1896) concibió una imagen–movimiento y una imagen–tiempo que, más tarde, habrían podido encontrar su aplicación en el cine.

– *¿No es eso lo que sucede justamente en un director como Dreyer, que ha inspirado páginas muy hermosas de su libro? Hace poco he vuelto a ver* Gertrud, *que se va a estrenar de nuevo a sus veinte años. Es una espléndida película en la que la modulación de los niveles temporales alcanza un refinamiento sólo igualado, en ciertos momentos, por algunas películas de Mizoguchi (por ejemplo, la aparición–desaparición de la mujer del alfarero, a la vez muerta y viva, al final de los* Cuentos de la luna pálida de Agosto). *En sus* Escritos, *Dreyer alude constantemente a la necesidad de suprimir la tercera dimensión, la profundi-*[81]*dad, para configurar imágenes planas en relación directa con una cuarta o incluso una quinta dimensión, el Tiempo, el Espíritu. No deja de resultar curioso que, por ejemplo, a propósito de* Ordet, *Dreyer manifieste que no se trata de una historia de espíritus o de locura, sino de "una profunda relación entre la ciencia exacta y la religión intuitiva", y que lo haga invocando a Einstein. Cito: "La nueva*

ciencia, a partir de la teoría de la relatividad de Einstein, nos aporta pruebas de la existencia –fuera del mundo tridimensional de nuestra sensibilidad– de una cuarta dimensión, la del tiempo, y de una quinta, la del psiquismo. Ha quedado demostrada la posibilidad de vivir acontecimientos que aún no han sucedido. Se han abierto nuevas perspectivas que nos permiten constatar un profundo vínculo entre las ciencias exactas y la religión intuitiva"... Pero volvamos a la cuestión de la "historia del cine". Usted hace intervenir en su libro ciertas secuencias, dice que tal tipo de imágenes aparece en tal momento, por ejemplo después de la guerra. No se está limitando, pues, a una mera clasificación abstracta ni a una historia natural, también está intentando dar cuenta de cierto movimiento histórico.

– En primer lugar, es evidente que los tipos de imágenes no preexisten, que es necesario crearlos. Podríamos decir que tanto la imagen plana como la profundidad de campo deben ser creadas y recreadas en cada momento, los signos remiten siempre a una rúbrica. Es por ello que un análisis de las imágenes y los signos debe comportar estudios monográficos acerca de los grandes autores. Pongamos un ejemplo: creo que el expresionismo es una concepción de la luz en su relación con las tinieblas, y esta relación es una lucha. En la escuela francesa de la preguerra sucede algo muy distinto: en lugar de lucha hay [82] alternancia, no solamente la luz es movimiento por sí misma, sino que hay dos luces que se alternan, la solar y la lunar. Se parece mucho al trabajo pictórico de Delaunay. Es un anti–expresionismo. Podemos hoy clasificar en la escuela francesa a un autor como Rivette, porque ha redescubierto y renovado completamente esta temática de la doble luz,

ha hecho maravillas a partir de ella. No solamente está cerca de la pintura de Delaunay, sino de la literatura de Nerval. Es el cineasta más nervaliano, o acaso el único cineasta nervaliano. En todo ello influyen, claro está, factores históricos y geográficos que atraviesan el cine, que lo relacionan con otras artes, que ocasionan que reciba influencias o que las ejerza. Hay toda una historia. Pero no creo que esta historia de las imágenes sea evolutiva. Creo más bien que todas las imágenes combinan los mismos elementos y los mismos signos de modo distinto. Pero no todas las combinaciones son posibles en todos los momentos: se precisan ciertas condiciones para que se desarrolle un elemento, pues de lo contrario queda atrofiado o en posición secundaria. Hay, por tanto, más que líneas de descendencia o de filiación, grados de desarrollo, cada uno en el límite de su perfección. En este sentido hablo de una historia natural en lugar de una "historia histórica".

– *Pero la clasificación que usted hace es también una valoración. Implica juicios de valor acerca de los autores de los que se ocupa y, por consiguiente, también acerca de aquellos otros a quienes apenas menciona. El libro nos anuncia una segunda parte, se detiene en el umbral de una imagen–tiempo que estaría, en cuanto tal, más allá de la imagen–movimiento. Pero, en este primer volumen, usted describe la crisis de la imagen–acción al final de la Segunda* [83] *Guerra Mundial (neo–realismo italiano, y después la nueva ola francesa...). Ahora bien, ¿no podríamos decir que muchos de los rasgos con los que usted caracteriza el cine de este período de crisis (la consideración del carácter fragmentario y disperso de la realidad, la impresión de que todo se ha convenido en cliché, las constantes permutaciones de lo*

principal y lo secundario, las nuevas articulaciones de las secuencias, la ruptura del vínculo simplificado entre una situación dada y la acción de un personaje) estaban ya presentes en dos películas anteriores a la guerra, La regla del juego *y* Ciudadano Kane, *películas que se consideran como fundadoras del cine moderno y que usted no cita?*

– Empezaré por decir que no tengo pretensión alguna de descubrir nada: todos los autores a quienes cito son muy conocidos y siento por ellos gran admiración. Por ejemplo, desde el punto de vista de las monografías, he tomado en consideración el mundo de Losey, y he intentado definirlo mediante un acantilado muy pronunciado y elevado lleno de aves de gran tamaño, helicópteros y esculturas inquietantes, bajo el cual se extiende una ciudad victoriana, estando ambos espacios comunicados a través de un plano de inclinación máxima. Este es el modo en que Losey recrea las coordenadas del naturalismo, coordenadas que encontramos, bajo otras formas, en Stroheim o en Buñuel. Considero el conjunto de una obra, no creo que haya nada despreciable en las grandes obras: en el caso de Losey, *La trucha* ha sido muy criticada, incluso en estas mismas páginas *[Cahiers du Cinéma]*, porque no se la ha llegado a situar en el conjunto de la obra del autor, en el que aparece como una nueva *Eva*. Dice usted que he dejado grandes lagunas, Welles, Renoir, autores de una inmensa importancia. En este primer tomo, no me era posible [84] considerar el conjunto de su obra. Encuentro que la obra de Renoir está dominada por cierta relación entre el teatro y la vida o, más concretamente, entre la imagen actual y la imagen virtual. Creo que Welles ha sido el primero en construir una imagen–tiempo inmediata, una imagen–tiempo

que ya no puede derivarse a partir del movimiento. Se trata de un progreso formidable que Resnais sabrá aprovechar. Pero no podía utilizar estos ejemplos en este primer tomo, mientras que sí podía, en cambio, hablar del naturalismo en su conjunto. En cuanto al neo–realismo y a la nueva ola, me he limitado a abordar únicamente sus aspectos más superficiales, y todo ello al final del libro.

– *Queda, en cualquier caso, la impresión de que lo que más le interesa son el naturalismo y el espiritualismo (digamos, por una parte, Buñuel, Stroheim y Losey, y, por la otra, Bresson y Dreyer), es decir, o bien la caída y la degradación, propias del naturalismo, o bien el impulso, la elevación espiritual, la cuarta dimensión. Se trata de movimientos verticales. Parece como si usted estuviera menos interesado en los movimientos horizontales, en el encadenamiento de las acciones, por ejemplo, en el cine norteamericano. Así, al abordar el neo–realismo y la nueva ola, usted habla al mismo tiempo de la crisis de la imagen–acción y de la crisis de la imagen–movimiento en su conjunto. ¿Quiere usted decir que en ese momento entra en crisis la imagen–movimiento en su totalidad, y que ello prepara las condiciones para que aparezca otro tipo de imagen que se situaría más allá del movimiento? ¿O bien se trata únicamente de la crisis de la imagen–acción, lo que dejaría intactos, e incluso fortalecería los otros dos aspectos de la imagen–movimiento: las percepciones y las afecciones puras?* [85]

– No basta con decir que el cine moderno rompe con la narración. Esto no es más que una consecuencia cuyo principio se nos escapa. El cine de acción expresa situaciones sensomotoras: hay personajes que

se encuentran en tal o cual situación, y que actúan, si es preciso con una violencia, según lo que perciben. Las acciones se vinculan a las percepciones, las percepciones se prolongan en acciones. Supongamos ahora un personaje que se encuentra en una situación (cotidiana o extraordinaria) que desborda toda acción y que le impide reaccionar. Es algo que tiene mucha fuerza, algo muy doloroso y también muy bello. El vínculo sensomotor queda roto. Ya no estamos en una situación sensomotora, sino en una situación óptica o sonora pura. Es otro tipo de imagen. Imaginemos a la extranjera de *Stromboli,* Contempla la pesca del atún, la agonía del atún, y después la erupción del volcán. Carece de reacciones ante todo ello, no tiene respuestas, se trata de una gran intensidad: "Es el fin, tengo miedo, Dios mío, qué belleza, qué misterio...". O la burguesa de *Europa 51* ante la fábrica: "Me parece haber visto a unos condenados..." Creo que esa es la gran invención del neo–realismo: ya no se confía igual que antes en las posibilidades de reacción ante las situaciones, y sin embargo no se permanece pasivo ante ellas, se revela o se expresa algo intolerable, algo insoportable, incluso en lo más cotidiano de la vida. Es el cine de Vidente. Como dice Robbe–Grillet, la descripción ha sustituido al objeto. Ahora bien, cuando nos encontramos ante esta clase de situaciones ópticas y sonoras puras, ya no es únicamente la acción (y por tanto la narración) lo que se viene abajo, sino que las percepciones y las afecciones cambian de naturaleza, pasan a un sistema distinto del sistema sensomotor del cine "clásico". Es más, ni siquiera se trata del mismo tipo de espacio: al [86] haber perdido sus conexiones motrices, el espacio se convierte en espacio inconexo o vacío. El cine moderno construye espacios extraordinarios, los signos sensomotores han sido sustituidos

por "opsignos" y "sonsignos". Es verdad que aún hay movimiento. Pero toda la imagen–movimiento está cuestionada. También es cierto que la nueva imagen óptica y sonora remite a las condiciones externas que se dan después de la guerra, los espacios en ruinas o abandonados, todas las formas de "merodear" que han sustituido a la acción, y en todas partes el crecimiento de lo intolerable.

Nunca hay sólo una imagen. Lo que cuenta es la relación entre imágenes. ¿Con qué se relaciona la percepción cuando se convierte en percepción óptica y sonora pura, ya que no puede ser con la acción? La imagen actual, separada de su prolongación motriz, entra en relación con una imagen virtual, una imagen mental o especular. He visto una fábrica, pero me ha parecido ver a unos condenados... En lugar de una continuidad lineal, un circuito en el que ambas clases de imágenes se persiguen mutuamente, girando alrededor de un punto en el que no se distingue lo real de lo imaginario. Podría decirse que la imagen virtual y la imagen actual se cristalizan. Imagen–cristal, siempre doble o reduplicada, tal y como ya podemos encontrarla en Renoir, y también en Ophuls, tal y como la encontraremos, de un modo distinto, en Fellini. Hay muchas formas de cristalización de imágenes, muchos signos cristalinos. Pero siempre vemos algo en el cristal. Lo que vemos, en principio, es el Tiempo, los estratos de tiempo, una imagen–tiempo directa. No es que haya cesado el movimiento, sino que las relaciones entre tiempo y movimiento se han invertido. El tiempo ya no se deriva de [87] la composición de las imágenes–movimiento (montaje), sino al revés, el movimiento se deriva del tiempo. No es que desaparezca el montaje de forma necesaria, pero cambia de sentido, se convierte,

como dice Lapoujade, en "exhibición" ("montrage").[10] En segundo lugar, la imagen contrae un nuevo tipo de relaciones con sus propios elementos ópticos y sonoros: se diría que esta "videncia" nos muestra algo que, más que visible, es "legible". Ello permite toda una pedagogía de la imagen al modo de Godard. Finalmente, la imagen se convierte en pensamiento, es capaz de expresar los mecanismos del pensamiento, al mismo tiempo que la cámara asume diversas funciones que actúan como verdaderas funciones preposicionales. Estimo que la superación de la imagen–movimiento se produce en estos tres aspectos. En términos clasificatorios, podríamos hablar de "cronosignos", "lectosignos" y "noosignos".

– *Es usted muy crítico con la lingüística y con las teorías cinematográficas inspiradas en esta disciplina. Sin embargo, habla usted de imágenes que se tornarían "legibles" más que "visibles". Pero el término "legible", aplicado al cine, hizo furor precisamente en la época de predominio de la lingüística ("leer una película", "lecturas de películas"...). ¿No se arriesga usted a esa confusión al emplear esta palabra? Este término de "imagen legible", tal y como usted lo usa, ¿remite a la idea lingüística o a algo distinto?* [88]

– No creo que remita a la lingüística. Los intentos de aplicación de la lingüística al cine se han revelado catastróficos. Es cierto que autores como Metz o Passolini han realizado una obra crítica de gran impor-

[10] Juego de palabras intraducible entre "montage" (montaje) y "montrage", término que remite al mismo tiempo a "mostrar" *(montrer),* y en ese sentido sería algo así como un "muestreo", pero también al tiempo, ya que *montre* significa en francés "reloj". *[N. del T.]*

tancia. Pero, en su caso, la referencia al modelo lingüístico termina por dejar claro que el cine es algo distinto y que, si puede llamarse lenguaje, se trata de un lenguaje analógico o de modulación. Ello indicaría, por tanto, que la referencia al modelo lingüístico es una complicación de la que sería deseable prescindir. Uno de los textos más bellos de Bazin es aquel en el que explica que la fotografía es un molde, un moldeado (podría decirse, en otro sentido, que también el lenguaje es un molde), mientras que el cine es por entero modulación. No solamente las voces, sino también los sonidos, las luces y los movimientos están en constante modulación. Ciertos parámetros de las imágenes se someten a variaciones, repeticiones, parpadeos, bucles, etc. Si puede hablarse de una evolución del cine actual con respecto al que llamamos clásico (que ya había ido muy lejos en este sentido), tal evolución se estaría produciendo desde dos puntos de vista, como vemos en las imágenes electrónicas: por una parte, la multiplicación de los parámetros, la constitución de series divergentes, mientras que la imagen clásica tendía a las series convergentes. Ésta es la razón por la que la imagen pasa de ser visible a ser legible. "Legible" significa, en este contexto, la independencia de los parámetros y la divergencia de las series. Pero hay otro aspecto, que tiene que ver con una de sus anteriores observaciones, la referente a la cuestión de la verticalidad. Nuestro mundo óptico está condicionado en parte por la posición vertical. Un crítico americano, Leo Steinberg, explicaba que la pintura moderna no se define tanto por un espacio plano puramente óptico como por el [89] abandono del privilegio de la verticalidad: es como si el modelo de la ventana hubiese sido sustituido por un plano opaco, horizontal o incunable, en el que se van inscribiendo los datos. De ahí la legibilidad,

una legibilidad que no implica un lenguaje sino algo parecido a un diagrama. Es la fórmula de Beckett: mejor estar sentado que de pie, y mejor aún echado que sentado. En este sentido es ejemplar el ballet moderno: los movimientos más dinámicos tienen lugar en el suelo, mientras que los bailarines que permanecen en pie se aglutinan, da la impresión de que se caerían si se separasen. Es posible que en el cine la persistencia de la verticalidad de la pantalla sea sólo aparente, funcionando más bien como un plano horizontal o incunable. Michaël Snow ha puesto en cuestión de modo muy serio los privilegios de la verticalidad, llegando a construir cierto aparato destinado a tal fin. Los grandes cineastas hacen como Várese en música: trabajan con los medios de que disponen, pero exigen nuevos aparatos, nuevos instrumentos. Estos instrumentos son inútiles cuando se dejan en manos de autores mediocres, porque ellos pretenden sustituir las ideas por esos aparatos. Por el contrario, las ideas de los grandes autores provocan estos nuevos instrumentos. Esto es lo que me impide creer que el cine haya muerto en provecho de la televisión o el vídeo. El cine se sirve de cualquier medio nuevo.

– *Quizás el cuestionamiento de la verticalidad sea uno de los grandes problemas del cine moderno; ocupa, por ejemplo, un lugar central en la nueva película de Glauber Rocha,* La edad de la tierra, *un film espléndido que contiene planos inverosímiles, auténticos desafíos a la verticalidad. Pero, no obstante, al considerar el cine exclusivamente bajo esta perspectiva "geométrica", espacial, ¿no estaría usted sos-*[90]*layando la dimensión propiamente dramática que aflora, por ejemplo, en el problema de la* mirada *tal y como ha sido tratado por*

autores como Hitchcock o Lang? Es verdad que, en lo que concierne al primero de ellos, habla usted de una función de "sustracción" [demarque], *que parece implícitamente hacer referencia a la mirada. Pero la noción de mirada, incluso la palabra mirada, están del todo ausentes de su libro. ¿Es algo deliberado?*

– No sé si se trata de una noción indispensable. El ojo está ya en las cosas, forma parte de la imagen, es su visibilidad. Bergson lo muestra: la imagen es luminosa o visible en sí misma, solamente necesita una "pantalla oscura" que la impida moverse en todos los sentidos con las demás imágenes, que impida que la luz se propague y se difunda en todas direcciones, que refleje y refracte la luz. "La luz siempre se ha propagado, pero nunca se ha revelado..." El ojo no es la cámara sino la pantalla. La cámara, con todas sus funciones preposicionales, es más bien un tercer ojo, un ojo mental. Menciona usted el caso de Hitchcock: ciertamente, él introduce al espectador en la película, como lo han mostrado Truffaut y Douchet. Pero no es a causa de la mirada, sino más bien porque encuadra la acción mediante todo un tejido de relaciones. Supongamos que la acción es un crimen. Las relaciones constituyen otra dimensión en la cual el criminal "regala" a otro su crimen, o bien lo utiliza como medio de intercambio, o lo remite a un tercero. Rohmer y Chabrol lo han captado a la perfección. Estas relaciones no son acciones, son actos simbólicos que sólo tienen existencia mental (regalo, intercambio, etc.). Lo que la cámara desvela es precisamente eso: el encuadre y el movimiento de la cámara expresan las relaciones mentales. Si Hitchcock es inglés, lo es porque se interesa por los problemas y parado-[91]jas de las relaciones. El encuadre represen-

ta en su obra algo así como un tapiz: el cuadro soporta toda la urdimbre de las relaciones, mientras que la acción constituye únicamente la trama móvil que la atraviesa por encima o por debajo. Lo que Hitchcock introduce en el cine es la imagen mental. No se trata de la mirada, pues, si la cámara es un ojo, se trata de un ojo mental. Esto explica la situación excepcional de Hitchcock en el cine: supera la imagen–acción hacia algo más profundo, las relaciones mentales, una especie de videncia. Pero, en lugar de tomarlo como una crisis de la imagen–acción, y más en general de toda la imagen–movimiento, lo convierte en un modo de perfeccionamiento o de saturación. Con todo, es posible considerar a Hitchcock como el último de lo cineastas clásicos o como el primero de los modernos.

– *Para usted, Hitchcock es el director de las relaciones por excelencia, el cineasta de lo que usted llama la "terceridad". ¿Constituyen éstas relaciones lo que denomina usted "el todo"? Este es uno de los puntos más difíciles de su libro. Usted se reclama bergsoniano cuando dice que el todo no está cerrado sino que, al contrario, es lo Abierto, algo que siempre está abierto. Lo cerrado son los conjuntos, y no hay que confundir una cosa con la otra.*

– Lo Abierto es muy conocido como una noción poética cara a Rilke. Pero es también una noción filosófica de Bergson. Lo importante es la distinción entre los conjuntos y el todo. Si se confunden, el todo pierde su sentido y caemos en la célebre paradoja del conjunto de todos los conjuntos. Un conjunto puede contener elementos muy diversos, pero no por ello deja de estar cerrado, relativa o artificialmente. Digo "artificialmente" porque siempre hay [92] un hilo, aunque

sea muy delgado, que une a ese conjunto con otro mayor, hasta el infinito. El todo es de una naturaleza diferente, pertenece al orden del tiempo: atraviesa todos los conjuntos, y es justamente lo que les impide llevar a término su tendencia, es decir, lo que les impide cerrarse completamente. Bergson no se cansa de decirlo: el Tiempo es lo Abierto, es lo que cambia sin cesar de naturaleza en cada instante. El todo no es un conjunto, sino la perpetua travesía de un conjunto a otro, la transformación de un conjunto en otro. Esta relación entre el tiempo, el todo y lo abierto es muy difícil de pensar, pero justamente el cine nos facilita la labor. Podríamos decir que hay tres niveles cinematográficos coexistentes: el encuadre, que es la determinación de un conjunto provisional artificialmente cerrado; el desglose o guión técnico es la determinación del movimiento o de los movimientos que se distribuyen entre los elementos del conjunto; pero el movimiento expresa también un cambio o una variación del todo que tiene que ver con el montaje. El todo atraviesa todos los conjuntos, impidiendo su cierre "total". Cuando se habla de espacio "en off" se quieren decir dos cosas: por un lado, que todo conjunto determinado forma parte de un conjunto más amplio, de dos o tres dimensiones; pero también que todos los conjuntos se hallan inmersos en un todo de naturaleza distinta, en una cuarta o en una quinta dimensión que varía constantemente a través de los conjuntos que atraviesa, por muy grandes que sean. En el primer caso, se trata de una extensión espacial y material; en el otro, se trata de la determinación espiritual en el sentido de Dreyer o de Bresson. Ambos aspectos no son excluyentes sino complementarios, se alimentan el uno del otro, y en unos casos será uno de ellos el privilegiado, como en otros lo será el otro. El cine no [93] deja

de jugar con estos dos niveles coexistentes, y cada uno de los grandes directores tiene su manera de concebirlo y de practicarlo. En toda gran película, como en toda obra de arte, siempre hay algo abierto. Y cuando investigamos de qué se trata siempre resulta ser el tiempo, el todo, tal y como ocurre en las películas de modos muy distintos.

Cahiers du Cinema, n.º 352,
Octubre de 1983, entrevista con
Pascal Bonitzer y Jean Narboni
realizada el 13 de Septiembre,
completada y redactada
por los participantes

[95]

6. Sobre *La imagen–tiempo*[11]

– *Cien años de cine..., y esta es la primera vez que un filósofo se propone enunciar los conceptos propios del cine. ¿Cómo interpretar esta ceguera de la reflexión filosófica?*

– Es cierto que los filósofos se han ocupado muy poco del cine, y eso los que han llegado a hacerlo. Sin embargo, se da una coincidencia. En el mismo momento de aparición del cine, la filosofía se esfuerza en pensar el movimiento. Pero puede que esta misma sea la causa de que la filosofía no reconozca la importancia del cine: está demasiado ocupada en realizar por cuenta propia una labor análoga a la del cine, quiere introducir el movimiento en el pensamiento, como el cine lo introduce en la imagen. Más que de una posibilidad de encuentro, se trata de [96] dos investigaciones independientes. A pesar de todo, los críticos cinematográficos, al menos los mejores, se convierten en filósofos desde el momento en que proponen una estética del cine. No son filósofos de formación, pero se convierten en filósofos. Esta fue la aventura de Bazin.

– *¿Qué pediría usted en este momento a la crítica cinematográfica? ¿Qué papel debería desempeñar?*

– La crítica cinematográfica se encuentra ante un doble escollo: tiene que evitar limitarse a una simple descripción de las películas, pero

[11] G. Deleuze, *Cinemá, 2: L'image–temps.* Les Éditions de Minuit, París, 1985. Trad. cast. I. Agoff, *La imagen–tiempo,* Ed. Paidós, Barcelona, 1987. *[N. del T.]*

también debe cuidarse de no aplicar al cine conceptos que le son extraños. La tarea de la crítica es formar conceptos, que evidentemente no están dados en cuanto tales en las películas, pero que a pesar de ello sólo son aplicables al cine, a tal género cinematográfico o a tal película. Conceptos que son propios del cine, pero que sólo se pueden formar filosóficamente. No se trata de nociones técnicas (*travelling,* continuidad, rupturas de la continuidad, amplitud o profundidad de campo, etc.), la técnica no vale nada si no está al servicio de los fines que implica pero que no se explican por ella.

Esos fines son los que configuran los conceptos cinematográficos. El cine realiza un auto–movimiento de la imagen, incluso una auto–temporalización: esta es su base, y este es el aspecto que yo he intentado estudiar. Pero, ¿qué puede revelarnos el cine acerca del espacio y del tiempo que no revelen las demás artes? Un *travelling y* una panorámica no presentan el mismo espacio. Es más, puede suceder que el *travelling* deje de trazar un espacio para sumirse en el tiempo (en Visconti, por ejemplo). He intentado analizar el espacio en Kurosawa y en Mizoguchi: [97] en uno, es un continente que engloba, en el otro es una línea universal, y ambas cosas son muy distintas, no sucede lo mismo en un continente globalizador que en una línea universalizante. Las técnicas están subordinadas a estas grandes finalidades. Ahí radica la dificultad: se precisan monografías de los autores, pero hay que incorporar a esas monografías una diferenciación de los conceptos, de las especificaciones, de las reorganizaciones, que pone en juego al cine en su totalidad.

– *Su pensamiento está atravesado por la problemática de las relaciones entre cuerpo y pensamiento, ¿cómo excluir de tal problemática*

al psicoanálisis y su relación con el cine? ¿Cómo excluir a la lingüística y, en suma, a todos esos "conceptos ajenos"?

– Es el mismo problema. Los conceptos que el psicoanálisis proponga en lo referente al cine deberían ser específicos, es decir, aplicables únicamente al cine. Siempre podemos relacionar el encuadre con la castración y el primer plano con el objeto parcial, pero no veo que eso pueda aportar algo al cine. Dudo incluso de que la noción de "lo imaginario" sea válida para el cine, que produce realidad. Se puede aplicar el psicoanálisis a Dreyer, pero esta aplicación, en este campo como en tantos otros, no añade gran cosa. Mejor sería una confrontación entre Dreyer y Kierkegaard, ya que este último pensaba también que todo consiste en "hacer" el movimiento, que sólo la "elección" podía hacerlo: esta decisión espiritual se ha convertido en un objeto apropiado para el cine.

En nada nos ayudará un psicoanálisis comparado de Kierkegaard y Dreyer a la hora de avanzar en ese proble-[98]ma filosófico–cinematográfico. ¿Cómo puede llegar a ser objeto del cine la determinación espiritual? Es el mismo problema que, de modo muy diferente, encontramos en Bresson o en Rohmer, y en él está comprometido el cine en su totalidad, no un cine abstracto, sino el más emotivo, el más fascinante.

Lo mismo puede decirse de la lingüística: se ha contentado con suministrar conceptos que se aplican al cine desde fuera, como por ejemplo el concepto de "sintagma". Al hacerlo, la imagen cinematográfica queda reducida a un enunciado, dejando entre paréntesis su

carácter constitutivo: el movimiento. La narración es, en el cine, como lo imaginario: se trata de una consecuencia muy indirecta que se deriva del movimiento y del tiempo, no al revés. Lo que el cine narra es sólo aquello que le permiten narrar los movimientos y los tiempos de la imagen. Si el movimiento se regula mediante un esquema sensomotor (si presenta un personaje que reacciona ante una situación), entonces tendremos una historia. Al contrario, si el esquema sensomotor se desploma en provecho de movimientos no orientados, discordantes, entonces tendremos formas diferentes, devenires más que historias...

– *En ello radica la importancia, en la que su libro profundiza, del neorrealismo. Una ruptura radical, vinculada evidentemente a la guerra (Rossellini o Visconti en Italia, Ray en América). No obstante, Ozu, antes que ellos, y Welles después, escapan a todo intento de periodización demasiado riguroso...*

– Sí, si la ruptura decisiva tiene lugar tras la guerra, con el neorrealismo, es precisamente porque el neorrealis-[99]mo da cuenta de la inutilidad de los esquemas sensomotores: los personajes ya no "pueden" reaccionar ante unas situaciones que les sobrepasan, porque son demasiado horribles, o demasiado bellas, o irresolubles... Nace entonces una nueva estirpe de personajes. Pero nace, sobre todo, de la posibilidad de temporalizar la imagen cinematográfica: es tiempo puro, un poco de tiempo en estado puro, y no ya movimiento. Esta revolución cinematográfica se estaba preparando, en otras condiciones, en Welles, y en Ozu mucho antes de la guerra. Welles produce un espesor temporal, capas distintas de tiempo que coexisten, reveladas por la profundidad de campo, en un escalonamiento propiamente temporal.

Lo que tienen de cinematográfico las célebres naturalezas muertas de Ozu es que expresan el tiempo como forma inmutable en un mundo que ya ha perdido sus referencias sensomotrices.

– Pero, ¿a qué criterios podrían referirse tales cambios? ¿Cómo podrían ser evaluados, tanto estéticamente como de otras maneras? En suma, ¿en qué puede apoyarse la valoración de una película?

– Creo que hay un criterio especialmente importante, que es la biología del cerebro, una micro–biología. Está en constante transformación, acumulando descubrimientos extraordinarios. Los criterios no los podrán suministrar ni el psicoanálisis ni la lingüística, sino la biología del cerebro, porque se trata de una disciplina que no presenta el inconveniente de las otras dos (aplicar conceptos ya formados). Podríamos considerar el cerebro como una materia relativa mente indiferenciada, y se trataría, entonces, de saber qué circuitos, qué tipo de circuitos se trazan (imagen–movimiento o imagen–tiempo), puesto que los circuitos no preexisten [100]

Consideremos una obra como la de Resnais: es un cine cerebral, incluso aunque sea de lo más divertido o de lo más emotivo. Los circuitos implicados en los personajes de Resnais, las ondas en las que se instalan, son circuitos cerebrales, ondas cerebrales. El cine en su totalidad vale tanto como los circuitos cerebrales que consigue instaurar, precisamente gracias a que la imagen está en movimiento. "Cerebral" no quiere decir intelectual: hay un cerebro emotivo, pasional... Sobre este asunto, el problema fundamental atañe a la riqueza, a la complejidad y a la textura de estos dispositivos, conexiones, disyun-

ciones, circuitos y cortocircuitos. La mayor parte de la producción cinematográfica, con su violencia arbitraria y su erotismo blando, revela una deficiencia del cerebelo, en lugar de invención de nuevos circuitos cerebrales. El ejemplo de los *clips* es emblemático: se abría la posibilidad de un nuevo campo cinematográfico muy interesante, pero ha sido inmediatamente conquistado por esa deficiencia generalizada y organizada. La estética no es indiferente a estos problemas de cretinización y de cerebralización. Crear nuevos circuitos es algo que corresponde tanto al cerebro como al arte.

– *A priori, el cine parece mejor instalado en la ciudad que la filosofía. ¿Qué tipo de práctica podría colmar esa separación?*

– No estoy seguro de que sea así. No creo, por ejemplo, que los Straub, incluso considerados como cineastas políticos, hayan gozado de una inserción cómoda en la "ciudad". Toda creación tiene un valor político y un contenido político. El problema es lo mal que todo esto se aviene con los circuitos de información y de comunicación, que son circuitos prestablecidos y degenerados de ante-[101]mano. Todas las formas de creación, incluso la posible creación televisiva, tienen en esos circuitos su enemigo común. Sigue siendo una cuestión cerebral: el cerebro es la cara oculta de todos los circuitos: pueden triunfar los reflejos condicionados más rudimentarios tanto como los movimientos más creativos, los que tienen conexiones menos "probables".

El cerebro es un volumen espaciotemporal: corresponde al arte trazar en él nuevas vías de actualización. Puede hablarse de sinapsis, conexiones y desconexiones cerebrales: no hay las mismas conexiones,

ni se trata de los mismos circuitos, por ejemplo, en Godard y en Resnais. Pienso que la importancia o el alcance colectivo del cine depende de este tipo de problemas.

Cinema, n.º 334, 18 de Diciembre de 1985, entrevista con Gilbert Cabasso y Fabrice Revault d'Allones

[103]

7. Algunas dudas sobre lo imaginario

Preguntas

1. La imagen–movimiento *parece retomar la problemática de la* Lógica del sentido[12], *pero desplazándola sustancialmente. Mientras que la* Lógica *exploraba la relación consustancial del lenguaje con la paradoja,* La imagen–movimiento *sugiere una salida de la paradoja que se produce mediante la sustitución de la noción de conjunto paradójico por la noción transversal de totalidad abierta.*

¿Qué papel juega el modelo cinematográfico en esta estrategia que, al leer a Bergson desde la cinematografía, llevaría a considerar al universo como "cine en sí"? [104]

En otras palabras, ¿qué papel desempeña el cine en su investigación? ¿Se trata de una metáfora que sirve para clarificar la lectura de un texto conceptual o de una fuente de creación de conceptos que construye una nueva lógica?

2. *Su reflexión, anclada en el par Bergson–cine, utiliza categorías (estéticas) y entidades (filosóficas) que usted denomina finalmente Ideas, en el sentido platónico del término.*

---

[12] *Logique du sens.* Les Éditions de Minuit, París, 1969. Trad. cast. A. Abad, *Lógica del sentido.* Barral Editores, Barcelona, 1971 (reed. Ed. Paidós, a cargo de Miguel Morey). *[N. del T.]*

Por otra parte, aunque usted rechaza el análisis semiológico del cine, recupera la semiología general de los signos propuesta por Peirce.

¿Cree que el cine es un medio privilegiado para recobrar, de un modo maquínico, un pensamiento de lo sustancial y de lo universal? En las nociones mismas de imagen–movimiento e imagen–tiempo, ¿cuáles son los factores en los que se apoya esta concepción del cine? Es más, ¿cuáles son las relaciones entre la imagen y el movimiento en la noción de imagen–movimiento?

3. *En su análisis del cine no aparece nunca el término "imaginario", que ha sido utilizado profusamente en otro tipo de investigaciones para designar el lenguaje cinematográfico.*

¿Cuáles son los motivos de esta reserva? Sus reflexiones sobre la función de la luz en la figuración fílmica, la seductora hipótesis de una mirada que está ya en las imágenes, ¿no le permitirían esbozar su concepción de lo imaginario? [105]

4. *En un sentido más amplio, ¿tiene la noción de lo imaginario –tan variable de una disciplina a otra– un lugar en el terreno filosófico? ¿Cómo podría definirse ese lugar?*

5. *¿No podría servirle a usted su análisis del cine para explicitar la función heurística de lo imaginario en el conjunto de sus investigaciones –incluida la que versa sobre el cine–, así como en la práctica de su escritura?*

1. La idea de una totalidad abierta tiene un sentido propiamente cinematográfico. Pues, cuando la imagen es un movimiento, las imágenes, al mismo tiempo que se encadenan entre ellas, se interiorizan en un todo que se exterioriza a sí mismo en las imágenes encadenadas. Eisenstein hizo la teoría de este circuito imagen–todo, circuito en el que cada una de las partes impulsa a la otra: el todo cambia al mismo tiempo que se encadenan las imágenes. Él invocaba la dialéctica. En la práctica se trataba, según él, de la relación entre el plano y el montaje.

Pero el modelo de una totalidad abierta en movimiento no agota lo que es el cine. Y no únicamente porque se le pueda comprender de un modo que no tiene nada de dialéctico (en el cine americano, alemán o francés anterior a la guerra), sino porque el cine posterior a la guerra cuestiona esa misma relación en cuanto tal. Quizá ello se debe a que la imagen deja de ser una imagen–movimiento para convertirse en una imagen–tiempo: esto es lo que intento mostrar en el segundo volumen de mi ensayo. El modelo del todo, de la totalidad abierta, supone que hay relaciones conmensurables o conexiones racionales entre las imágenes, dentro de la imagen mis-[106]ma, y en las relaciones entre la imagen y el todo. Tal es incluso la condición para que haya una totalidad abierta. También ha sido Eisenstein el que ha teorizado explícitamente este aspecto con el "número áureo", y no se trata de una teoría "forzada", sino que está profundamente ligada a su práctica, e incluso a una práctica muy generalizada en el cine anterior a la guerra. Si el cine, tras la posguerra, rompe con este modelo, ello se debe a la necesidad de mostrar todo tipo de conexiones irracionales, de relaciones inconmen-

surables entre imágenes. Las rupturas de continuidad se convierten en ley (una ley peligrosa, porque la ruptura de la continuidad puede conducir al fracaso incluso con mayor facilidad que la continuidad bien establecida).

De modo que nos hallamos nuevamente ante los conjuntos paradójicos. Pero, cuando las conexiones irracionales se convierten de este modo en lo esencial, no se trata ya de la imagen–movimiento, sino de la imagen–tiempo. Desde esta perspectiva, la idea de una totalidad abierta que se deriva del movimiento queda invalidada: ya no hay totalización, no hay interiorización en un todo ni exteriorización de un todo. Ya no hay un encadenamiento de imágenes mediante conexiones racionales, sino que las imágenes se reorganizan mediante conexiones irracionales (Resnais, Godard). Es otro régimen cinematográfico, un régimen en el que volvemos a encontramos con las paradojas propias del lenguaje. En efecto, pienso que el cine sonoro primitivo mantuvo la primacía de la imagen visual, haciendo del sonido una nueva dimensión de la imagen visual, una cuarta dimensión, tan admirable a menudo. El cine sonoro posterior a la guerra, al contrario, tiende a una autonomía del sonido, a una conexión irracional entre [107] lo sonoro y lo visual (Straub, Syberberg, Duras). Ya no hay totalización, porque el tiempo deja de depender del movimiento como si fuera su medida, para mostrarse en cuanto tal y suscitar falsos movimientos.

No pienso, pues, que pueda confundirse el cine con el modelo de una totalidad abierta. Existió este modelo, pero el cine tiene y tendrá tantos modelos como sea capaz de inventar. Por otra parte, no hay modelos propios de una disciplina o de un saber. Lo que a mí me

interesa son las resonancias, aunque cada dominio tenga sus ritmos, su historia, sus evoluciones y sus mutaciones extemporáneas. Puede que una de las artes tenga una primacía y ponga en marcha una mutación que luego será reproducida por otras, pero cada una con sus propios medios. Por ejemplo, la filosofía ha realizado en cierto momento una mutación en las relaciones entre el tiempo y el movimiento; quizás es lo mismo que hace el cine, pero en otro contexto, de acuerdo con otra historia. Hay una resonancia entre los acontecimientos decisivos de ambas historias, aunque no se asemejen en lo más mínimo. El cine es un tipo de imagen. Existen trayectorias de mutuo intercambio entre los diferentes tipos de imágenes estéticas, de funciones científicas o de conceptos filosóficos, al margen de cualquier tipo de primacía general. En Bresson se dan espacios desconectados que tienen vínculos táctiles; en Resnais, espacios probabilitarios y topológicos que tienen su correlato en la física y en la matemática, pero que el cine construye a su modo (*Je faime, Je faime*). La relación entre el cine y la filosofía es la relación entre la imagen y el concepto. Pero el concepto encierra en sí mismo una cierta relación con la imagen, y la imagen comporta una referencia al concepto: por ejemplo, el cine ha intentado siempre cons-[108]truir una imagen del pensamiento, de los mecanismos del pensamiento. Y no por ello es abstracto, sino todo lo contrario.

2. En efecto, puede llamarse "Ideas" a esas instancias que se efectúan ora en imágenes, ora en funciones científicas, ora en conceptos. Lo que efectúa la Idea es el signo. En el cine, las imágenes son signos. Los signos son las imágenes consideradas desde la perspectiva de su composición y de su génesis. La noción de signo siempre me ha

interesado. El cine ha producido sus propios signos, y sólo a él corresponde su clasificación, pero una vez que el cine los ha producido, estos signos repercuten en otros lugares, y el mundo entero "se hace cine". He utilizado a Peirce porque hay en su obra una profunda reflexión acerca de los signos y las imágenes. Por contra, la semiótica de inspiración lingüística me incomoda porque suprime las nociones de imagen y de signo. Reduce la imagen a un enunciado, lo que no deja de extrañarme, y ello la fuerza a buscar las operaciones lingüísticas subyacentes al enunciado: los sintagmas, los paradigmas, el significante. En ese juego de prestidigitación, el movimiento queda entre paréntesis. El cine es, en principio, la imagen–movimiento. Ni siquiera se trata de una "relación" entre la imagen y el movimiento, sino que el cine crea el automovimiento de la imagen. Después, cuando el cine hace su revolución "kantiana", es decir, cuando deja de subordinar el tiempo al movimiento, cuando pone al movimiento en dependencia del tiempo (el falso movimiento como presentación de relaciones temporales), entonces la imagen cinematográfica se convierte en imagen–tiempo, en auto–temporalización de la imagen. No se trata, pues, de discutir si el cine tiene una pretensión de universalidad, porque no se trata [109] de lo universal sino de lo singular: ¿cuáles son las singularidades de la imagen? La imagen es una figura que no se define por la universalidad de su representación, sino por sus singularidades internas, los puntos singulares que conecta: por ejemplo, las conexiones racionales cuya teoría hizo Eisenstein en el caso de la imagen–movimiento, o las conexiones irracionales de la imagen–tiempo.

3, 4 y 5. Se trata, ciertamente, de un problema genuinamente filosófico: ¿es "lo imaginario" un concepto adecuado? Tomemos un primer par de términos: "real–irreal". Podemos definirlos como Bergson: lo real es la conexión legal, el encadenamiento prolongado de lo actual; lo irreal es la aparición brusca y discontinua ante la conciencia, es lo virtual que se actualiza. Tomemos otro par: "verdadero–falso". Lo real y lo irreal siempre son distintos, pero esta distinción no siempre es discernible: la falsedad es la indiscemibilidad de lo real y lo irreal. Pero es que, cuando se produce la falsedad, lo verdadero resulta indecidible. Lo falso no es un error o una confusión, sino aquella potencia que hace indecidible lo verdadero.

Lo complicado de la noción de "lo imaginario" es que implica un cruce entre esas dos parejas de conceptos. Lo imaginario no es lo irreal, sino la indiscemibilidad de lo real y lo irreal. Ambos términos no se corresponden, conservan su distinción, pero se intercambian continuamente. Esto se percibe con claridad en los fenómenos cristalinos, y ello en tres aspectos: se produce un intercambio entre una imagen virtual y una imagen actual, lo virtual se convierte en actual y viceversa; pero hay igualmente un intercambio entre lo nítido y lo opaco, lo opaco se convierte en nítido y viceversa; en tercer lugar, [110] hay intercambio entre un germen y un medio. Creo que lo imaginario es este conjunto de intercambios. Lo imaginario es la imagen–cristal. Una imagen que ha sido determinante para el cine moderno: en diversas formas, se encuentra en Ophüls, Renoir, Fellini, Visconti, Tarkovski, Zanussi...

Además, está también lo que vemos en el cristal. Lo que se ve en el cristal es lo falso o, más bien, el poder de lo falso. El poder de lo falso es el tiempo en persona, no porque los contenidos del tiempo sean variables, sino porque la forma del tiempo como devenir cuestiona todo modelo formal de verdad. Esto es lo que sucede en el cine temporal, primero en Welles, luego en Resnais, en Robbe–Grillet: el cine de la indecidibilidad. En suma, lo imaginario no resulta superado por un significante, sino por una presentación pura del tiempo.

Esta es la razón de que yo no otorgue una gran importancia a la noción de lo imaginario. Por un lado, supone una cristalización física, química o psíquica: no define nada, sino que al contrario queda definida por la imagen–cristal como circuito de intercambios; imaginar es fabricar imágenes–cristal, hacer funcionar la imagen como un cristal. No es lo imaginario sino el cristal lo que tiene una función heurística según ese triple circuito: actual–virtual, nítido–opaco, germen–medio. Y, por otra parte, el propio cristal sólo vale por lo que se ve en él, quedando superada la noción de lo imaginario. Lo que se ve en el cristal es el tiempo autonomizado, independiente del movimiento, relaciones de tiempo que engendran constantemente un falso movimiento. No creo en el poder de lo imaginario (en los sueños, en las fantasías, etc.), lo imagi-[111]nario es una noción muy indeterminada, y debe someterse a condiciones rigurosas: la condición es el cristal, y lo incondicionado a lo que tiende es el tiempo.

No creo en una especificidad de lo imaginario, sino en dos regímenes de imágenes: un régimen que podríamos llamar orgánico, el de la imagen–movimiento, que opera mediante conexiones racionales y

encadenamientos y que proyecta en cuanto tal un cierto modelo de verdad (la verdad es el todo...); por otra parte, un régimen cristalino, el de la imagen–tiempo, que opera mediante conexiones irracionales y reconstrucción de los encadenamientos, un régimen que sustituye el modelo de lo verdadero por el poder de lo falso como devenir. Justamente porque el cine pone en movimiento la imagen, posee medios propios para reelaborar la problemática de estos dos regímenes. Pero, con otros medios, se encuentran también en otros ámbitos: hace mucho tiempo, Worringer hablaba, en el terreno de las artes, de una confrontación entre un régimen orgánico "clásico" y un régimen inorgánico o cristalino, no menos vital que el anterior, pero cuya potencia vital no es orgánica sino bárbara o gótica. Vemos ahí el estilo en sus dos estados, sin que pueda decirse que uno de ellos es más "verdadero" que el otro, ya que lo verdadero como modelo o como Idea pertenece tan sólo al primero. Es posible que también el concepto, o la filosofía, presenten estos dos estados. Nietzsche es un ejemplo de discurso filosófico que se inclina hacia un régimen cristalino para pasar del modelo de lo verdadero al poder del devenir, del órgano a una vida no–orgánica, de los encadenamientos lógicos a los encadenamientos "páticos" (aforismo). Lo que Worringer llamaba "expresionismo" es un bello caso de comprensión de la vida no–orgánica que ha [112] encontrado en el cine una realización plena, y del que difícilmente podría hacerse cargo la noción de lo imaginario. Pero el expresionismo es solamente un caso, y no agota para nada el régimen cristalino: hay muchas otras figuras en otros géneros y en el propio cine. ¿Significa esto que no hay más regímenes que estos dos que hemos considerado aquí, el orgánico y el cristalino? Hay, evidentemente,

muchos otros (¿cuál es el régimen de las imágenes electrónicas digitales, un régimen de silicio en lugar de un régimen de carbono? Este es otro punto en el que podrían encontrarse el arte, la ciencia y la filosofía). La labor que yo quería realizar en estos libros sobre el cine no era una reflexión acerca de lo imaginario, sino una operación más práctica: enhebrar cristales de tiempo. Una operación que realiza el cine, pero también el arte, la ciencia y la filosofía. No se trata de lo imaginario, sino de un régimen de signos. Y ello –así lo espero–, en pro de otros nuevos regímenes. La clasificación de los signos es infinita, para empezar porque existe una infinidad de clasificaciones. Mi interés se centra en una disciplina muy particular, la taxonomía, una clasificación de las clasificaciones que, al contrario de lo que sucede en lingüística, no puede prescindir de la noción de signo.

Hors–cadre, nº 4, 1986

[113]

8. OPTIMISMO, PESIMISMO Y VIAJE

(Carta a Serge Daney)

Su libro anterior, *La rampe* (1983), recogía una serie de artículos escritos por usted en los *Cahiers du Cinema.* Lo que hacía de ellos un auténtico libro era su distribución de acuerdo con un análisis de los diferentes períodos que habían atravesado los *Cahiers,* pero también, y sobre todo, según las diversas funciones de la imagen cinematográfica. Un predecesor ilustre del campo de las artes plásticas, Riegi, distinguía en el arte tres finalidades: embellecer la naturaleza, espiritualizar la naturaleza y rivalizar con la naturaleza (teniendo en cuenta que "embellecer", "espiritualizar" y "rivalizar" son términos que adquieren en Riegi un significado muy particular, al mismo tiempo histórico y lógico). En la periodización que usted propone, define una primera función que se expresaría en la pregunta: ¿qué es lo que hay que ver tras la imagen? Y, sin duda, eso que hay que ver sólo aparecerá en las imágenes siguientes, pero actuando como aquello que hace pasar de [114] la primera imagen a las demás, encadenándolas en una poderosa y embellecedora totalidad orgánica, aunque el "horror" forme parte de esa cadena. Llega usted a decir que esta primera época lleva por lema: *el secreto está detrás de la puerta* ("deseo de ver más, de ver lo que hay detrás, de ver lo que hay al otro lado"), y en ella cualquier objeto puede desempeñar el papel de escondite provisional y cada película se encadena a otras mediante una reflexión ideal. Esta primera época del cine se definiría por el arte de Montaje, que puede culminar en los grandes trípticos y que constituye el embellecimiento de la Naturaleza

o la enciclopedia del Mundo, pero también por una supuesta profundidad de la imagen como armonía o acorde, una distribución de los obstáculos y de los modos de franquearlos, de las resonancias y las resoluciones propias de esa profundidad, un cierto papel de los actores, de los cuerpos y de las palabras propios del cine en esta escenografía universal: todo ello puesto siempre al servicio de un suplemento de visibilidad, un "algo más que ver". En su nuevo libro, usted propone como símbolo de esta gran enciclopedia la biblioteca de Eisenstein, "el gabinete del Dr. Eisenstein".

Pero observa usted que este tipo de cine no ha muerto por sí solo, sino que fue la guerra quien lo asesinó (el gabinete del Dr. Eisenstein en Moscú se convirtió, sin duda, en un lugar muerto, deshabitado, vacío). Syberberg se tomó muy en serio algunas de las reflexiones de Walter Benjamín: hemos de juzgar a Hitler como cineasta... Usted mismo subraya que "las grandes escenografías políticas, la propaganda de Estado convertida en cuadro viviente, las primeras manipulaciones de masas humanas" realizaron el sueño cinematográfico en unas condiciones en las que [115] el horror lo penetraba todo, y en las que ya lo único que había que ver tras la imagen eran los campos de concentración, en los que los cuerpos no tenían más encadenamiento que el de los suplicios. Paul Virilio, por su parte, ha mostrado que el fascismo vivió hasta el último momento en rivalidad con Hollywood. La enciclopedia del mundo, el embellecimiento de la naturaleza, la política como arte (según la expresión de Benjamín), se habían convertido en el puro horror. El todo orgánico no era más que totalitarismo, y el poder de la autoridad no revelaba ya a un autor, sino la realización

de Caligari y Mabuse (“el viejo oficio de escenógrafo ya nunca volverá a ser una profesión inocente”, dice usted). Si el cine tenía que resucitar después de la guerra, tenía que hacerlo necesariamente sobre una nueva base, apoyado en una nueva función de la imagen y en una nueva “política”, en una nueva finalidad del arte. Quizás, a este respecto, la obra de Resnais sea la más grande, la más sintomática”: él ha sido quien ha resucitado a los muertos en el cine. Desde el principio hasta su reciente *L’amour á mort*, Resnais no ha tenido más que un solo tema, un solo cuerpo o un solo actor cinematográfico: el hombre que vuelve de entre los muertos. Usted resalta la proximidad entre Resnais y Blanchot, “la escritura del desastre”.

Tras la guerra, pues, se expresaba una segunda función de la imagen mediante una pregunta completamente nueva: ¿qué es lo que hay que ver en la imagen? “No: ¿qué hay que ver tras ella? sino más bien: ¿puedo mantener la mirada en aquello que, en cualquier caso, veo, y que se despliega en un solo plano?”. De este modo, cambian todas las relaciones cinematográficas en su conjunto. El montaje puede convertirse en algo secundario, no sola-[116]mente en favor del célebre “plano–secuencia”, sino de nuevas formas de composición y asociación. Se denuncia la profundidad como un cebo engañoso, y la imagen asume su carácter plano, se convierte en “superficie sin profundidad” o en una *profundidad fina,* como la de los bajos fondos oceanográficos (y no puede presentarse como contraejemplo la profundidad de campo que aparece, por ejemplo, en uno de los maestros de este nuevo cine, Welles, que lo deja ver todo de una ojeada y destituye la profundidad antigua). Las imágenes ya no se encadenan según el orden unívoco de

sus cortes y conexiones, sino que constituyen el objeto de un nuevo encadenamiento constantemente reconstruido y retocado por encima de los cortes y mediante las rupturas de continuidad. Cambia igualmente la relación con los cuerpos y con los actores cinematográficos: el cuerpo se hace más dantesco, no se considera ya en las acciones sino en sus posturas, con sus encadenamientos específicos (como usted muestra a propósito de Ackerman, de los Straub, o bien en esa página tan chocante en la que afirma usted que el actor, en una escena de alcoholismo, ya no sigue el movimiento ni titubea como en el cine antiguo, sino que intenta, por el contrario, conquistar una postura, aquella en la que se puede sostener el auténtico alcohólico). Y cambia también la relación entre la imagen y la palabra, los sonidos y la música, mediante disimetrías fundamentales entre lo sonoro y lo visual que darán al ojo el poder de leer la imagen, pero que dan asimismo al oído el poder de alucinar los más mínimos ruidos. En última instancia, esta nueva época del cine, esta nueva función de la imagen es una pedagogía de la percepción que ocupa el lugar de la enciclopedia del mundo que se ha derrumbado y fragmentado: cine de vidente que ya no se propone embellecer la naturaleza [117] sino espiritualizarla en el más alto grado de intensidad. ¿Cómo preguntarse lo que hay que ver tras la imagen (o a continuación) cuando no se sabe siquiera lo que hay en ella o en su interior mientras falte ese ojo espiritual? Y pueden señalarse sin dificultad las cumbres de este tipo de cine, pero siempre se trata de una pedagogía que nos guía, pedagogía de Rossellini, "pedagogía de los Straub, pedagogía de Godard", decía usted en *La rompe*, y ahora añade la pedagogía de Antonioni cuando analiza la función del ojo y el oído del celoso como un "ars poética" que detecta

lo que está a punto de desvanecerse, de desaparecer, empezando por la mujer en la isla desierta...

Si hay una tradición crítica a la que usted esté ligado, es la de Bazin y los *Cahiers*, igual que Bonitzer, Narboni o Schefer. Usted no ha renunciado a encontrar el vínculo entre el cine y el pensamiento, y usted defiende una función de la crítica cinematográfica que es al mismo tiempo poética y estética (mientras que muchos de nuestros contemporáneos han creído necesario volverse hacia el lenguaje, hacia un formalismo lingüístico para salvar la seriedad de la crítica). Por ello, usted ha mantenido la gran concepción del cine perteneciente a la primera época: el cine como arte nuevo y como nuevo pensamiento. Sin embargo, en los primeros cineastas y críticos, ese espíritu está ligado a un optimismo metafísico ante el arte total de las masas. La guerra, y sus antecedentes, impusieron, al contrario, un radical pesimismo metafísico. Pero usted ha rescatado un optimismo que se ha convertido en optimismo crítico: el cine no estaría ligado ya a un pensamiento triunfante y colectivo sino a un pensamiento arriesgado, singular, que sólo surge y se mantiene en su "impotencia", una impotencia que procede de entre los [118] muertos y que arrostra la nulidad de la producción mayoritaria.

Pero se dibuja una tercera época, una tercera función de la imagen, una tercera clase de relación. La pregunta ya no es: "¿qué es lo que hay que ver tras la imagen?", ni siquiera: "¿cómo ver la imagen en cuanto tal?", sino más bien: "¿cómo insertarse, cómo deslizarse en ella, dado que toda imagen se desliza ahora hacia otras imágenes, dado que "el fondo de la imagen ya es siempre una imagen" y el ojo vacío una lente

de contacto?” Y por eso decía usted que se había rizado el rizo, que Syberberg se reúne con Meliés, pero en un duelo interminable, en una provocación sin objeto que corre el riesgo de transformar su optimismo crítico en pesimismo crítico. De hecho, en esta nueva relación de la imagen se entrecruzan dos factores diferentes: por una parte, la evolución interna del cine, la investigación de nuevas combinaciones audiovisuales y de sus grandes pedagogías (no únicamente Rossellini, Resnais, Godard, los Straub, sino Syberberg, Duras, Oliveira...), investigaciones que podrían encontrar un campo y un medio excepcional en la televisión; por otra parte, el desarrollo propio de la televisión en cuanto tal en la medida en que compite con el cine y lo “realiza” o lo “generaliza” efectivamente. Por muy intrínsecos que ambos sean, estos dos aspectos son fundamentalmente distintos, *y no actúan al mismo nivel*. Pues, si el cine buscaba en la televisión y en el video un “relevo” para las nuevas funciones estéticas y noéticas, la televisión, por su lado (a pesar de algunos esfuerzos primerizos y escasos), se reservaba una *función social* que impedía de antemano todo relevo, apropiándose del video y sustituyendo la belleza y el pensamiento por toda suerte de poderes de muy otra ralea. [119]

Se diseñaba así una aventura semejante a la de la primera época: del mismo modo que el poder autoritario, que culminó en el fascismo y en las grandes manipulaciones a nivel estatal, terminó por hacer imposible el primer tipo de cine, el nuevo poder social de la posguerra, en términos de vigilancia o de control, hacía peligrar la vida del segundo tipo de cine. “Control”, así llama Burroughs al poder moderno. El propio Mabuse habría cambiado de imagen, sirviéndose ahora de

televisores. Tampoco en este caso el cine muere de muerte natural: se hallaba aún al principio mismo de sus nuevas investigaciones y creaciones. Pero la muerte violenta consistiría en lo siguiente: en lugar de que la imagen tenga siempre otra imagen en su fondo, en lugar de que el arte alcance el estadio de “rivalizar con la Naturaleza”, todas las imágenes me devolverían una única imagen, la de mi ojo vacío en contacto con una no–naturaleza, espectador controlado que se halla ahora entre bastidores, en contacto con la imagen, insertado en ella. Encuestas recientes revelan que uno de los espectáculos más apreciados es hoy la asistencia, en el plato, a un programa televisivo: no se trata ya de belleza ni de pensamiento, sino de entrar en contacto con la técnica, de tocar la técnica. El contacto–zoom ya no está en manos de Rossellini, ahora se ha convertido en el procedimiento universal de la televisión; la continuidad mediante la cual el arte embellecía y espiritualizaba la naturaleza, y después rivalizaba con ella, se ha convertido en inserción televisiva. La visita a la fábrica, con su severa disciplina, se ha convertido en el espectáculo ideal (¿cómo se fabrica un programa?), y lo *enriquecedor* en el valor estético supremo (“fue una experiencia tan enriquecedora...”). La enciclopedia del mundo y la pedagogía de la percepción han dejado su lugar a la formación profe-[120]sional del ojo, un mundo de controladores y controlados que comulgan en su admiración por la técnica, por la mera técnica. Lentillas por todas partes. Este es el punto en el que su optimismo crítico se convierte en pesimismo crítico.

Su nuevo libro es continuación del primero. De lo que en él se trata, ahora, es de penetrar en esta confrontación entre el cine y la televisión

en sus dos niveles diferentes. Al mismo tiempo, y aunque hace usted frecuentes alusiones a ello, no se conforma con una comparación abstracta de la imagen cinematográfica con las nuevas imágenes. Afortunadamente, se lo impide a usted su funcionalismo. Es cierto que usted sabe, a este respecto, que la televisión encierra una función estética potencial tan grande como la de cualquier otro medio de expresión, y también que el cine ha tenido que enfrentarse constantemente a los poderes que, desde su interior, se oponían con fuerza a su posible finalidad estética. Pero lo más interesante de *Ciné–Joumal* me parece residir en su intento de fijar dos "hechos" y sus respectivas condiciones. El primero de ellos es que la televisión, a pesar de importantes tentativas, que a menudo procedían de grandes cineastas, no ha buscado su especificidad en una función estética, sino en una función social, función de control y de poder, reino del plano medio que rechaza toda aventura perceptiva en beneficio del ojo profesional. Teniendo en cuenta, no obstante, que pueden producirse innovaciones en lugares inesperados y en circunstancias excepcionales: sostiene usted que algo de esto ocurrió cuando Giscard inventó el plano vacío en la televisión o cuando una marca de papel higiénico resucitó la comedia americana. El segundo hecho es que, por contra, el cine, pese a todos [121] los poderes a cuyo servicio se ha puesto, o que incluso ha instaurado, siempre ha conservado una función estética y noética, aunque se tratase de una función muy frágil y mal definida. Así pues, no se trata de comparar dos tipos de imágenes, sino la función estética del cine y la función social de la televisión: según usted, no se trata únicamente de una comparación apoyada en falso, sino que es así como debe hacerse, pues no tiene sentido más que de ese modo.

Pero es preciso establecer las condiciones de esa función estética del cine. Este es, a mi modo de ver, un punto en el que usted hace afirmaciones muy curiosas, cuando se pregunta a sí mismo: ¿qué es un crítico cinematográfico? Escoge usted como ejemplo la película *Les Morfalous*, una película que prescinde del pase para la prensa, que desprecia la crítica cinematográfica como algo completamente inútil, y que reclama una relación directa con el público a modo de "consenso social". Ello está perfectamente justificado, ya que este tipo de cine no necesita en absoluto de la crítica cinematográfica para llenar las salas ni para cumplir su función social. La crítica tiene sentido cuando una película representa un suplemento, una especie de falta de sincronía con respecto a un público virtual, por mucho que se trate de ganar tiempo y de fijar algunos rasgos en tanto se espera la reacción. Esta noción de "suplemento" es, sin duda, compleja, probablemente la toma usted de Derrida, aunque reinterpretándola para sus fines: el suplemento es, verdaderamente, la función estética de la película, precaria pero determinable en ciertos casos y bajo ciertas condiciones: algo de arte, un poco de pensamiento. La gran pareja sería, para usted, la que formaron Henri Langlois y André [122] Bazin, puesto que el primero "tenía una idea fija, mostrar que valía la pena conservar el cine", y el segundo tenía "la misma idea pero al revés", mostrar que el cine conserva todo lo que tiene valor, como "un singular espejo en cuyo azogue quedan retenidas las imágenes". ¿Cómo puede decirse que un material tan frágil sirve para conservar? Y, ¿qué significa "conservar", que parece una función muy modesta? No se trata del material, sino de la propia imagen: nos muestra usted que la imagen cinematográfica conserva en sí misma, conserva la única vez que un hombre ha llorado,

en *Gertrud*, de Dreyer, conserva el viento, no ya las grandes tempestades con sus funciones sociales, sino "el juego de la cámara con el viento, adelantándose a él o retornando hacia atrás", como sucede en Sjóstróm o en los Straub, conserva o retiene todo lo que puede ser conservado, los niños, las casas vacías, los plátanos, como sucede en *Sin techo ni ley*, de Varda, o en toda la obra de Ozu, conservar, pero siempre a contratiempo, pues el tiempo cinematográfico no es el tiempo que corre, sino el que dura y coexiste. En este sentido, conservar no es poco, conservar es crear, crear siempre un suplemento (ya sea para embellecer la naturaleza o para espiritualizarla). El suplemento es lo que sólo puede ser creado, y tal es la función estética o noética del cine, una función en sí misma suplementaria. Podría usted hacer una gran teoría de ello, pero prefiere hablar con toda concreción, lo más cerca posible de su experiencia de crítico, en la medida en que la crítica es, según usted, quien "vigila" el suplemento y extrae de ese modo la función estética del cine.

¿Por qué no reconocer a la televisión ese mismo poder del suplemento o de la conservación creadora? Aunque [123] fuera con otros medios, nada debería en principio oponerse a ello, de no ser porque las funciones sociales de la televisión (los concursos, la información) asfixian toda posible función estética. En tales condiciones, la televisión es el consenso por excelencia: es la técnica inmediatamente social, que no permite ninguna des–sincronización con respecto a lo social, es la sociotécnica en estado puro. ¿Cómo podría esta formación profesional, este ojo profesional, permitir la subsistencia de un suplemento como aventura de la percepción? Si tuviera que escoger las mejores

páginas de su libro, citaría aquellas en las que usted muestra cómo el "replay", la repetición instantánea, desempeña en la televisión el papel de suplemento o autoconservación, siendo, de hecho, lo contrario; las páginas en las que usted rechaza toda posibilidad de *saltar* desde el cine a la comunicación, de establecer un "relevo" entre ambos, ya que tal relevo sólo sería posible con una televisión que estuviera dotada de un suplemento no comunicativo, un suplemento que se llamaría Welles; esas páginas en las que usted explica que el ojo profesional de la televisión, el famoso ojo técnico–social que invita a ver al propio espectador, engendra una perfección inmediata y suficiente, instantáneamente controlada y controlable. Y es que usted no se facilita las cosas criticando a la televisión por sus imperfecciones sino, al contrario, por su pura y simple perfección. Ha encontrado el medio de llegar a una perfección técnica que coincide estrictamente con la absoluta nulidad estética y noética (de ahí la visita a la fábrica como nuevo espectáculo). Bergman, lleno de júbilo y de pasión por lo que la televisión habría podido aportar auténticamente a las artes, se lo confirma: *Dallas* es absolutamente nulo, pero perfecto desde un punto de vista técnico–social. En otro orden de cosas, podríamos decir lo [124] mismo de *Apostrophes*[13]: literariamente (estéticamente, noéticamente) nulo, pero técnicamente perfecto. Cuando se dice que la televisión no tiene alma, se quiere decir que carece de suplemento, salvo ese que usted mismo le otorga cuando describe al crítico agobiado en la habitación de su hotel a quien se le ocurre encender por una vez la televisión para comprobar que todas las imágenes, habiendo perdido el pasado, el

[13] En la época de redacción de esta carta, programa de la televisión francesa dedicado a la actualidad literaria.*[N.del T.]*

presente y el provenir, se ponen por igual al servicio de un tiempo que transcurre.

La crítica más radical de la información surgió del cine, por ejemplo, de Godard, o, de modo distinto, con Syberberg (no únicamente en sus declaraciones, sino concretamente en su obra). De la televisión surge un nuevo peligro de muerte para el cine. Esta confrontación, siempre desigual o apoyada en falso, le ha parecido a usted digna de ser observada desde más cerca. El cine había arrastrado una primera muerte, bajo los golpes de un poder autoritario que culminó en el fascismo. ¿Por qué esta segunda muerte posible pasa por la televisión, como la primera pasó por la radio? Porque la televisión es la forma en que los nuevos poderes de control se convierten en poderes inmediatos y directos. Llegar hasta el núcleo de la confrontación sería como preguntarse si este control puede invertirse y ponerse al servicio de la función suplementaria que se opone al poder: inventar un arte del control, que sería como una nueva resistencia. Llevar la lucha hasta las entrañas mismas del cine, conseguir que el cine haga de ello *su* problema en lugar de afrontarlo en su [125] exterior: es lo que Burroughs hizo con la literatura al sustituir el punto de vista del autor y de la autoridad por el del control y el controlador. ¿No es ésta, como sugiere usted, la tentativa cinematográfica de Coppola, con todas sus ambigüedades y sus incertidumbres, pero también con todo lo que tiene de auténtico combate? Reserva usted el bello nombre de *manierismo* a este estado de crispación o de convulsión en el que se apoya el cine para volverse contra el sistema que quiere controlarlo o suplantarlo. "Manierismo" era ya la definición que daba usted, en *La rampe*, del

tercer estadio de la imagen, cuando ya no hay gran cosa que ver ni bajo ella ni en su interior, porque la imagen se desliza siempre sobre una imagen preexistente, presupuesta, porque “el fondo de la imagen es ya una imagen” hasta el infinito, y esto es lo que hay que ver.

Se trata de ese estadio en el cual el arte ya no embellece ni espiritualiza la naturaleza sino que rivaliza con ella: pérdida del mundo, pues el mundo mismo se ha “hecho” cine, un cine cualquiera, y esto es lo que constituye la televisión, cuando el mundo empieza a hacerse un cine cualquiera y, como dice usted en este libro, “ya nada llega a los seres humanos, sino que todo llega a la imagen”. Podría decirse también que el par Naturaleza–Cuerpo o el par Hombre–Paisaje ha sido sustituido por el par Ciudad–Cerebro: la pantalla ya no es una puerta o una ventana (tras la cual...), no es un cuadro o un plano (en el cual...) sino un tablero de información por el que se deslizan las imágenes como “datos”. Pero, precisamente, ¿cómo hablar de arte cuando es el mundo el que hace *su* cine, directamente controlado e inmediatamente tratado por la televisión, que excluye toda función suplementaria? Habría que dejar de hacer cine, el cine tendría que entablar rela-[126]ciones específicas con el video, con la electrónica o con las imágenes numéricas para inventar una nueva resistencia y oponerse a la función televisiva de supervivencia y control. No se trata de cortocircuitar la televisión –¿cómo seria posible?–, sino de impedir que la televisión cortocircuite o traicione el desarrollo del cine en las imágenes de nuevo tipo. Pues, según nos muestra usted, “la televisión ha despreciado, minimizado y rechazado su conversión en video, único medio que le hubiera dado una oportunidad de convertirse en heredera del cine

moderno posterior a la guerra… y del gusto por la descomposición y recomposición de las imágenes, heredera de la ruptura con el teatro, de una nueva percepción del cuerpo humano y de su oleaje de imágenes y sonidos… sólo podemos esperar que el desarrollo del video–arte termine por convertirse en una amenaza contra la televisión…” Queda ahí esbozado el nuevo arte de la Ciudad–Cerebro o de la rivalidad con la naturaleza. E incluso este manierismo ofrece ya muchos caminos o senderos, algunos de ellos condenados, otros titubeantes y llenos de esperanzas. El manierismo de la “previsualización” en video de Coppola, en donde la imagen se fabrica fuera de la cámara; pero también un manierismo muy distinto, con técnicas muy severas y un tanto sobrias, el de Syberberg, en el que las marionetas y proyecciones frontales hacen que la imagen evolucione sobre un fondo de imágenes. ¿Se trata del mismo mundo que el de los videoclips, los efectos especiales y el cine espacial? Quizá los clips, en su ruptura con las tentativas oníricas, hubieran podido participar en esa búsqueda de “nuevas asociaciones” que reclama Syberberg, dibujando los nuevos circuitos cerebrales del cine del porvenir, si no hubieran sido inmediatamente capturados por el mercado de la cantinela, organización fría de la debilidad cerebral, crisis [127] epiléptica minuciosamente controlada (de un modo algo parecido a como el cine, en la época anterior, se vio desplazado por el “espectáculo histérico” de los grandes aparatos de propaganda…). Puede que también el cine espacial hubiese podido participar de la creación estética y noética si hubiese sabido dar al viaje una última razón de ser, como pedía Burroughs, si hubiese sido capaz de romper con el control de “un buen chico que no ha olvidado llevarse a la Luna su libro de oraciones” y comprender mejor la lección de Michael Snow

en *La región central*, inventando la técnica más sobria para plegar una imagen sobre otra y dirigir la naturaleza salvaje hacia el arte, llevando al cine hasta el puro Spatium. ¿Cómo valorar la investigación de imágenes, sonidos y música apenas comenzada en la obra de Resnais, de Godard, de los Straub y de Duras? ¿Qué nueva Comedia surgirá del manierismo de las posturas del cuerpo? Su concepto de manierismo está extremadamente bien fundado, cuando se comprende hasta qué punto los manierismos son diversos, heterogéneos, sin medida común en términos de valor, referidos únicamente al terreno de un combate en el que el arte y el pensamiento saltan, con el cine, a un nuevo elemento, mientras el poder de control se esfuerza por hurtarles ese elemento ocupándolo de antemano para hacer de él una nueva clínica socio–técnica. El manierismo, en todos estos sentidos divergentes, es la convulsión del cine y la televisión, convulsión en la que lo peor coexiste con la esperanza.

Usted necesitaba "verlo" de cerca. Por eso se hizo periodista, para *Libération*, sin abandonar su afinidad con los *Cahiers*. Y, dado que una de las razones más interesantes para hacerse periodista es el deseo de viajar, com-[128]puso usted una nueva serie de artículos críticos mediante investigaciones, reportajes y desplazamientos. Pero, también en este caso, lo que hace de este libro un auténtico libro es que todo gira alrededor de este problema convulsivo con el que terminaba *La rompe* en un tono algo melancólico. Quizá toda reflexión acerca del viaje comporte cuatro notas, la primera de las cuales procede de Fitzgerald, la segunda de Toynbee, la tercera de Beckett y la cuarta de Proust. La primera es la constatación de que el viaje, incluso a las islas

o a los espacios inmensos, no acarrea una auténtica “ruptura” si uno se lleva consigo su Biblia, sus recuerdos infantiles y su discurso ordinario. La segunda es que el viaje persigue un ideal nómada, pero a modo de un deseo ridículo, ya que el nómada es, bien al contrario, el que no se mueve, el que no quiere irse y se aferra a su tierra desheredada o región central (usted mismo dice, a propósito de una película de Van der Keuken, que ir hacia el sur implica necesariamente cruzarse con aquellos que quieren *quedarse* donde están). Y es que, según la tercera nota, la más profunda, la de Beckett, “no viajamos, que yo sepa, por el mero placer de viajar: somos mentecatos, pero no hasta ese punto”... ¿Por qué razón, entonces, si no es para *verificar* algo, algo inexpresable que procede del alma, de un sueño o de una pesadilla, aunque no sea más que el deseo de saber si los chinos son tan amarillos como dicen o si existe realmente al sur ese improbable color, ese destello verdoso, esa atmósfera azulada y purpúrea? El verdadero soñador, decía Proust, es el que va a verificar algo. Y, por su parte, lo que usted quería verificar en sus viajes es que el mundo hace efectivamente cine, que no deja de hacerlo, y que la televisión es precisamente eso, la cinematografía del mundo entero: aunque, ciertamente, viajar es ir a ver [129] “a qué momento de la historia de los media” pertenece tal ciudad. De ahí su descripción de Sao Paulo, la ciudad–cerebro que se autodevora. Ha llegado usted a ir al Japón en busca de Kurosawa para verificar cómo el viento japonés agita las banderas de *Ran*; pero, como ese día no hacía viento, constata usted en su lugar miserables eolios que –¡milagro!– añaden a la imagen ese suplemento interior indestructible, en suma, esa belleza o ese pensamiento que la imagen conserva porque no existe sino en la imagen, porque la imagen los ha creado.

Es decir, que sus viajes han sido ambiguos. Por una parte, constata usted que el mundo hace su cine, y que tal es la función social de la televisión, la gran función de control: de ahí su pesimismo, e incluso su desesperación crítica. Por otra parte, constata usted que el cine está aún completamente por hacer, que el cine es el viaje absoluto, mientras que los demás viajes no consisten sino en verificar el estado de la televisión: de ahí su optimismo crítico. En el punto en que se entrecruzan ambos caminos se produce una convulsión, una ciclotimia, que es la suya, un vértigo, el manierismo como esencia del arte, pero también como campo de batalla. Y, al pasar de un lado a otro, se diría que las cosas se intercambian sus papeles. Porque, de televisión en televisión, el viajero no puede evitar pensar y devolver al cine aquello que le pertenece, arrancándoselo a los pasatiempos y a la información: como una especie de implosión que libera algo de cine en las series televisivas que usted compone, por ejemplo la serie de las tres ciudades o de los tres campeones de tenis. Y, al contrario, cuando retoma usted al cine como crítico, lo hace para tomar mayor conciencia de que incluso la imagen más plana se pliega insensiblemente, se [130] estratifica, forma zonas de espesor que le fuerzan a usted a viajar en su interior, a emprender un viaje suplementario y sin control: las tres velocidades de Wajda o, sobre todo, los tres movimientos de Mizoguchi, los tres guiones que usted descubre en Imamura, los tres grandes círculos que se trazan en *Fanny y Alexander*, en donde recupera usted las tres funciones del cine de Bergman, el teatro que embellece la vida, el anti–teatro espiritual de los rostros y la operación de la magia que rivaliza con la naturaleza. ¿Por qué aparece tan a menudo el tres en los análisis de su libro, tanto en un lado como en el otro? Quizás porque el 3 sirve

tanto para clausurar y reducir 2 a 1 como para abrir en dos el uno y producir una fuga de la unidad que lo salva. Tres o el video, el envite del pesimismo y del optimismo crítico, ¿será acaso su próximo libro? La lucha tiene tantas variedades que puede continuar en todos los accidentes del terreno. Por ejemplo, el combate entre la velocidad del movimiento, que el cine americano multiplica sin cesar, y la lentitud de las materias que el cine soviético mide y conserva. En un texto muy bello, afirma usted que "los americanos han llevado muy lejos el estudio del movimiento continuo, de la velocidad y de la línea de fuga, un movimiento que aligera a la imagen de su peso, de su materia, un cuerpo en estado de ingravidez..., mientras que en Europa, en la U.R.S.S., incluso a riesgo de marginarse hasta la muerte, algunos se permiten el lujo de interrogar la otra vertiente del movimiento: un movimiento frenado y discontinuo. Paradjanov, Tarkovski, pero ya antes Eisenstein, Dovjenko o Barnet, observan cómo la materia se acumula y se obstruye, una geología de los elementos, de las inmundicias y los tesoros: hacen el cine de la fortificación soviética, ese imperio inmóvil..." Y, si es cierto que los americanos han utilizado el video para [131] aumentar la velocidad (y para controlar las altas velocidades), ¿cómo usar el video para la lentitud que escapa al control y que conserva, cómo enseñar al video a marchar lentamente, de acuerdo con el "consejo" que Godard diera a Coppola?

en Serge Daney, *Ciné–Joumat,*
"Prefacio", Ed. Cahiers du Cinema

III
MICHEL FOUCAULT

[135]

9. HENDER LAS COSAS, HENDER LAS PALABRAS

– *¿Cuándo y en qué circunstancias conoció usted a Michel Foucault?*

– Las fechas son más difíciles de recordar que los gestos o las sonrisas. Le conocí hacia 1962, cuando él acababa de escribir *Raymond Roussel* y *El nacimiento de la clínica*[14]. Luego, tras el 68, coincidimos en el Grupo de Información sobre las Cárceles que habían creado Daniel Defert y él mismo. Veía a Foucault con frecuencia, tengo un montón de recuerdos casi involuntarios que me asaltan como por sorpresa y en los que la alegría de lo que evocan se mezcla con la triste certeza de su muerte. Por desgracia, no le vi durante sus últimos años: atravesó, [136] después de *La voluntad de saber*[15], una crisis que le afectó en todos los terrenos: en el político, en el vital y en el del pensamiento. Como sucede con todos los grandes pensadores, su pensamiento se servía de crisis y conmociones como condición creativa, como condición de coherencia última. Tuve la impresión de que él deseaba estar

---

[14] *Raymond Roussel,* Ed. Gallimard, París, 1963. *Naissance de la clinique,* Presses Universitaires de France, París, 1963. Trad. cast. F. Perujo, Ed. Siglo XXI, 1966. *[N. del T.]*

[15] *La volante de savoir.* Ed. Gallimard, Paris, 1976. Trad. cast. U. Guiñazú, Ed. Siglo XXI, 1977.*[N. del T.]*

solo, escapar a donde sólo algunos íntimos pudieran seguirle. Yo tuve mucha más necesidad de él que él de mí.

– *Michel Foucault le dedicó a usted varios artículos a lo largo de su vida. También usted ha escrito sobre él en varias ocasiones. Con todo, es inevitable ver un cierto simbolismo en el hecho de que usted, después de su muerte, publique un* Foucault[16]. *Surgen mil hipótesis: ¿hemos de ver en este libro el efecto de una obra "de duelo"? ¿Es una manera de responder "a dúo" a las críticas contra el antihumanismo que últimamente se han suscitado tanto desde la izquierda como desde la derecha? ¿Es un modo de rizar el rizo señalando el final de cierta "era filosófica"? ¿Se trata, al contrarío, de una invitación a proseguir el camino que Foucault dejó vacante? ¿O acaso no hay nada de todo ello?*

– Ante todo, este libro era para mí una necesidad. Es muy distinto de los artículos, que tratan sobre determinadas nociones. Lo que yo persigo en este libro es el conjunto del pensamiento de Foucault. El conjunto, es decir, lo [137] que obliga a pasar de un nivel a otro: ¿qué fue lo que le forzó a descubrir el poder tras el saber, por qué se vio impelido a descubrir los "modos de subjetivación" más allá del dominio del poder? La lógica de un pensamiento es el conjunto de las crisis por las que atraviesa, se parece más a una cordillera volcánica que a un sistema tranquilo y aproximadamente equilibrado. No hubiera experimentado la necesidad de escribir este libro de no haber tenido la impresión de que esta lógica de Foucault, estas transiciones, estos impulsos no se comprendían bien. Me parece incluso que no se ha

[16] *Focault.* Ed. de Minuit, París, 1986. Trad. cast. J. Vázquez, Ed. Paidós, Barcelona, 1987. *[N. del T.]*

comprendido de modo lo suficientemente concreto una noción como la de enunciado. Lo que no significa que yo esté seguro de llevar la razón frente a otras lecturas. En lo que respecta a las objeciones a las que usted se refiere, no proceden de sus lectores y, en consecuencia, carecen de interés: se conforman con criticar ciertas respuestas de Foucault, tomadas de un modo muy vago y sin tener en cuenta para nada los problemas que implican. Tal es el caso de la "muerte del hombre". Es un fenómeno usual: cuando muere un gran pensador, los imbéciles se sienten aliviados y arman un enorme jaleo. ¿Se trata entonces, en mi libro, de una invocación a proseguir el trabajo, a pesar de las actuales tendencias regresivas? Quizás. Pero ya existe un Centro Foucault que reúne a quienes trabajan en una dirección o con un método cercanos a los de Foucault. Libros como el último de Ewaid, *El Estado Providencia,* al mismo tiempo que representan una enorme originalidad (nada menos que una nueva filosofía del derecho), habrían sido imposibles sin Foucault. No es una obra de duelo, sino que la ausencia de luto exige aún más trabajo. Si mi libro pudiera ser algo más, yo apelaría a una noción constante en Foucault, la noción de doble. Foucault estaba obsesionado por el doble, inclu-[138]yendo la alteridad característica del doble. Yo he pretendido hacer un doble de Foucault, en el sentido que él daba a este término: "repetición, suplantación, retorno de lo mismo, sombra, diferencia imperceptible, desdoblamiento y desgarramiento fatal".

– *Durante las décadas de los 60 y los 70, Michel Foucault y usted mismo han sido –incluso aunque ninguno de ustedes lo haya querido y aunque ambos hayan hecho todo lo posible por evitarlo– auténticos*

"guías de pensamiento" [maítres á penser]*, sobre todo para las generaciones estudiantiles. ¿Supuso ello una cierta rivalidad entre ustedes? Las relaciones entre Foucault y Deleuze –en los planos personal, profesional e intelectual–, ¿fueron del estilo de las relaciones entre Deleuze y Guattari, del estilo de las mantenidas entre Sartre y Aron o del estilo de las de Sartre con Merleau–Ponty?*

– Mi libro pretende ser un doble de Foucault; yo, por desgracia, no puedo aspirar a tanto. Mis relaciones con Félix Guattari son, obviamente, muy distintas, porque hemos trabajado juntos durante mucho tiempo, mientras que yo jamás trabajé con Foucault. No obstante, creo que hay muchos puntos de coincidencia entre nuestro trabajo y el suyo, aunque se sitúen a cierta distancia por la diversidad de métodos e incluso de objetivos. Pero son, para mí, puntos esenciales, coincidencias inestimables: más que de un objetivo, se trataba de una causa común. Yo diría esto: que haya existido Foucault, que haya tenido una personalidad tan fuerte y misteriosa, que haya escrito libros tan hermosos, con el estilo con el que lo hizo, todo ello ha sido para mí únicamente un motivo de alegría. En un texto extraordinario, que es una simple conversación [139] publicada posteriormente, Foucault contrapone amor y pasión. De acuerdo con sus definiciones, yo he estado en un cierto estado pasional con respecto a él ("hay momentos fuertes y momentos débiles, momentos en los que alcanza la incandescencia y flota como una especie de instante inestable que se prolonga por oscuras razones, acaso por inercia...“). Yo le admiraba, ¿cómo podría haber sentido hacia él rivalidad o celos? Cuando se admira a alguien, no se puede seleccionar: uno puede preferir este libro a aquel,

pero en cualquier caso se acepta la totalidad porque uno se apercibe de que aquello que puede parecer un momento de debilidad es algo absolutamente necesario para que prosiga el experimento, la alquimia, y que no llegaría a la nueva revelación que a uno le deslumbra si no hubiese atravesado ese camino en el que no se comprende a primera vista la necesidad de tales o cuales desvíos. No me gusta eso que a veces se dice de una obra: "está bien hasta tal punto, pero lo que sigue no vale nada, aunque luego recobra interés...". Hay que considerar la obra en su totalidad, seguirla más que juzgarla, recorrer sus bifurcaciones, sus estancamientos, sus ascensos, sus brechas, aceptarla, recibirla entera. De otro modo no se comprende nada. Seguir a Foucault en los problemas a los que se enfrenta, en las rupturas o desviaciones que se le hacen necesarios antes que pretender juzgar sus soluciones, ¿llama usted a esto tratarle como un "guía de pensamiento" *[maítre–penseur]*? Habla usted como si esta noción fuese obvia, como si se tratase de algo prohibido. A mi modo de ver, se trata de una noción dudosa y pueril. Que haya personas que sigan a Foucault, que se sientan apasionadas por él, no significa sino que tienen algo que hacer con él, algo de su propio trabajo y de su existencia autónoma. No se trata únicamente de una cuestión de [140] comprensión o de acuerdo entre intelectuales, sino de una cuestión de intensidad, de resonancia, de acorde en sentido musical. Después de todo, un buen curso se parece más a un concierto que a un sermón, se trata de un so/o que los demás "acompañan". Y Foucault dictaba cursos admirables.

– *En su* Crónica de las ideas perdidas, *Francois Châtelet, evocando su antigua amistad con usted, con Guattari, Schérer y Lyotard, escribe*

que ustedes estaban "del mismo lado" y que tenían –lo que quizá es el signo de la auténtica complicidad– "los mismos enemigos". *¿Diría usted lo mismo de Michel Foucault? ¿Estuvieron ustedes del mismo lado?*

– Creo que sí. Châtelet tenía una percepción muy viva de estas cosas. Estar del mismo lado significa también reírse con las mismas cosas, o bien callar, no tener necesidad de "explicarse". No tener que dar explicaciones es muy agradable. Acaso tuvimos también una concepción común de la filosofía. No nos complacíamos en las abstracciones: el Uno, el Todo, la Razón, el Sujeto. Nuestra labor consistía en analizar estados mixtos, composiciones, lo que Foucault llamaba "dispositivos". Lo que necesitábamos no era establecer puntos sino recorrer y desenmarañar líneas: una cartografía que comporta un micro–análisis (lo que Foucault llamaba microfísica del poder y Guattari micropolítica del deseo). Sólo en estas composiciones pueden encontrarse focos de unificación, nudos de totalización, procesos de subjetivación siempre relativos, siempre susceptibles de desanudarse para continuar aún más una línea móvil. No se trata de buscar los orígenes, perdidos o borrados, sino de tomar las cosas allí donde nacen, en el medio, hender las cosas, hender las palabras. No buscar lo eterno, aun-[141]que se trate de la eternidad del tiempo, sino la formación de lo nuevo, la emergencia, lo que Foucault. llamaba "la actualidad". Lo actual o lo nuevo es acaso la *energeia*, algo próximo a Aristóteles pero aún más a Nietzsche (aunque Nietzsche lo haya llamado "lo inactual").

– ¿No es un arte de "superficies"? A usted le gusta mucho la fórmula de Valéry: "lo más profundo es la piel"...

– Sí, es una frase muy hermosa. Los dermatólogos deberían tenerla inscrita en su puerta. La filosofía como dermatología general o arte de las superficies (yo intenté describir estas superficies en la *Lógica del sentido*). Las nuevas imágenes reactualizan el problema. En Foucault, precisamente, la superficie se convierte esencialmente en superficie de inscripción: es el tema del enunciado, "al mismo tiempo no–visible y no–oculto". La arqueología es la constitución de una superficie de inscripción. Si no se constituye una superficie de inscripción, lo no–oculto seguirá siendo invisible. La superficie no se contrapone a la profundidad (que retoma a la superficie) sino a la interpretación. El método de Foucault siempre se opuso a los métodos de interpretación. No interpretar jamás, experimentar... El tema, tan importante en Foucault, de los pliegues y los repliegues, remite a la piel.

– En cierta ocasión, usted le dijo a Michel Foucault: "Usted ha sido el primero en enseñamos algo fundamental: la indignidad de hablar por otros"[17]*. Fue en 1972, en una época en la que el Mayo del 68 no se había enfriado* [142] *aún (un evento del que, por otra parte, dice usted en su libro que, "si se hiciera caso de ciertos análisis, se creería que sólo tuvo lugar en las mentes de algunos intelectuales parisinos"). Me parece que, para usted, esta dignidad de no hablar por los demás es propia del intelectual. ¿Repetiría usted hoy estos términos para definir*

[17] "Los intelectuales y el poder", conversación entre Gilles Deleuze y Michel Foucault. *L'Arc*, n.º 49, segundo trimestre de 1972. *[N. del T]*

el estatuto del intelectual, del que se dice a menudo que ha enmudecido?

– Sí, es lógico que la filosofía moderna, que tan lejos ha llevado la crítica de la representación, rechace toda tentativa de hablar en lugar de otros. Cada vez que escuchamos eso de: "nadie puede negar que...", sabemos que lo que viene después es una patraña o un eslogan. Incluso después de Mayo del 68, era normal que, por ejemplo, en un programa televisivo acerca de las cárceles, se hiciese hablar a todo el mundo –el juez, el vigilante, una visitante, un hombre de la calle–, a todo el mundo excepto a un preso o a un ex–presidiario. Hoy día eso se ha vuelto más difícil, y es una conquista del 68: que todo el mundo hable por cuenta propia. Ello vale también para el intelectual: Foucault decía que el intelectual ha dejado de ser universal para tomarse específico, es decir, que no habla ya en nombre de unos valores universales sino en función de su propia competencia y de su situación (Foucault consideraba que el cambio se había producido cuando los físicos protestaron contra la bomba atómica). Que los médicos no tengan derecho a hablar en nombre de los enfermos, pero que tengan el deber de hablar en cuanto médicos acerca de problemas políticos, jurídicos, industriales, ecológicos, tal es la necesidad de aquellos grupos que se anhelaban en el 68, grupos en los que, por ejemplo, se reunían médicos, enfermos y enfermeros. [143] Grupos polifónicos. El Grupo de Información sobre las Cárceles, tal y como fue organizado por Defert y Foucault, era uno de estos grupos: es lo que Guattari llamaba la "transversalidad", por contraposición a los grupos jerarquizados donde cada uno habla en nombre de los demás. A propósito del SIDA, Defert ha constituido

también un grupo de este género: al mismo tiempo grupo de acogida, de información y de lucha. Ahora bien, ¿qué quiere decir esto de hablar en nombre propio y no en nombre de otros? No se trata, evidentemente, de que cada cual se enfrente a su hora de la verdad, a sus Memorias o a su psicoanálisis, no se trata de la primera persona. Se trata de invocar las potencias impersonales, físicas y mentales con las que uno se confronta y contra las que se combate desde el momento en que se pretende alcanzar un objetivo del que no se toma conciencia más que en la lucha. En este sentido, el Ser mismo es una cuestión política. No pretendo, en este libro, hablar por Foucault sino trazar una línea transversal, una diagonal que iría obligatoriamente desde Foucault hasta mí (no me queda otra opción), y que podría decir algo acerca de sus combates y de sus objetivos tal y como yo los he percibido.

– *"Se ha producido un fulgor que llevará el nombre de Deleuze. Es posible un pensamiento nuevo, de nuevo es posible el pensamiento. Esta ahí, en los textos de Deleuze, saltarín, danzante, ante nosotros, entre nosotros. Acaso un día el siglo será deleuziano"*[18]*. Son palabras de Michel Foucault. No creo que usted las haya comentado nunca.*[144]

– No sé lo que Foucault quería decir, nunca se lo pregunté. Tenía un endemoniado sentido del humor. Quizá quisiera decir que yo era el más ingenuo de los filósofos de nuestra generación. En todos nosotros se encuentran temas como la multiplicidad, la diferencia, la repetición. Pero yo propongo conceptos casi en bruto, mientras que otros trabajan con más mediaciones. Nunca me han preocupado la superación de la

[18] Michel Foucault, "Theatrum Philosophicum", Ed. de Minuit, París, 1970. Trad. cast. F. Monge, Ed. Anagrama, Barcelona, 1972. *[N. del T.]*

metafísica o la muerte de la filosofía, nunca he dramatizado la renuncia al Todo, al Uno, al sujeto. Nunca he abandonado un cierto empirismo que actúa mediante una exposición directa de los conceptos. No he pasado por la estructura, ni por la lingüística o el psicoanálisis, ni por la ciencia, ni siquiera por la historia, porque creo que la filosofía tiene su propia materia prima, que le permite mantener relaciones exteriores, tan necesarias, con esas otras disciplinas. Quizá fuera eso lo que Foucault quería decir: yo no era el mejor sino el más ingenuo, como una especie de arte bruto, si puede decirse así; no el más profundo sino el más inocente (el más exento de culpabilidad por el hecho de "hacer filosofía").

– *No nos es posible aquí (ya se han escrito algunos artículos, y hay seguramente otros trabajos en preparación) hacer el balance de todas las convergencias (que son numerosas: desde el anti–hegelianismo hasta la microfísica o la micrología) y divergencias entre la filosofía de Foucault y la suya. Por ello, me permitiré tomar algunos atajos. Decía usted en cierta ocasión, en estas mismas páginas, que la tarea específica de la filosofía es fabricar conceptos. ¿Cuál ha sido, de los conceptos producidos por Foucault, el que le ha resultado a usted más útil de cara a su propia elaboración filosófica, y cuál el que le resulta* [145] *más ajeno? Y al revés, ¿cuáles son los conceptos que, desde su punto de vista, Foucault ha podido extraer de su filosofía?*

– Quizá *Diferencia y repetición* pudiera haber influido en él, pero Foucault ya había hecho anteriormente un formidable análisis de los mismos temas en su *Raymond Roussel.* Quizá también el concepto de "agenciamiento", que hemos propuesto Félix y yo, pudo haberle

ayudado en su propio análisis de los "dispositivos". Pero Foucault transformaba profundamente todo lo que tocaba. El concepto que él formó de "enunciado" me produjo un gran impacto, porque implicaba una pragmática del lenguaje capaz de renovar la lingüística. Por otra parte, resulta curioso observar que Barthes y Foucault ponen cada vez más el acento en una pragmática generalizada, el uno en un sentido más bien epicúreo, el otro más bien estoico. Después, su concepción de las relaciones de fuerza más allá de la simple violencia: esto procede de Nietzsche, pero es una prolongación que va incluso más allá que Nietzsche. En toda la obra de Foucault hay una relación de las formas con las fuerzas que me ha influido y que es esencial para su concepción de la política, pero también de la epistemología y de la estética. También sucede a veces que un "pequeño" concepto puede tener una resonancia enorme. El concepto de "hombre infame" es tan hermoso como el concepto nietzscheano de "el último hombre", y enseña hasta qué punto puede un análisis filosófico ser sarcástico. El artículo acerca de "La vida de los hombres infames"[19] es [146] una obra maestra. Me gusta volver a este texto como a algo que, para Foucault, era sin duda un texto menor, pero que es sin embargo inagotable, activo y eficaz, un texto en el que se experimenta el efecto de su pensamiento.

– *Se ha hablado mucho, especialmente en Italia, del "Renacimiento nietzscheano" y de los problemas a él ligados de la diferencia y del nihilismo (el nihilismo "activo" y su transvaloración "afirmativa"), un*

[19] "La vie des hommes infames", *Les Cahiers du Chemin,* 1977. Trad. cast. F. Alvarez-Uría y J. Varela, en *La vida de los hombres infames.* Ed. de La Piqueta, Madrid. 1990, pp. 175-202. *[N. del T.]*

Renacimiento del que se les considera ... responsables a Foucault y a usted mismo, entre otros. Podríamos interrogamos acerca de las similitudes y diferencias entre "su" Nietzsche y el de Foucault. Pero me conformaré con preguntarle esto: ¿por qué ha provocado tantos malentendidos la fórmula tan nietzscheana de Foucault acerca de la "muerte del hombre", hasta el punto de que le ha hecho acreedor del reproche de "negligencia hacia el hombre" y hacia sus derechos, impidiendo que Foucault se beneficiase del "optimismo filosófico" y de la confianza en las fuerzas de la vida con las que a menudo se caracteriza la filosofía que usted hace?

– Los malentendidos suelen ser reacciones de una estupidez rencorosa. Hay personas que sólo se sienten inteligentes cuando descubren "contradicciones" en un gran pensador. Se ha hecho como si Foucault estuviese anunciando la muerte de los hombres existentes ("qué exageración"), o al contrario, como si estuviese únicamente señalando un cambio en el concepto de hombre ("no es más que eso"). Pero no se trata de una cosa ni de la otra. Se trata de una relación de fuerzas con una forma dominante que deriva de ellas. Consideremos las facultades del hombre: imaginar, concebir, querer, etc.: ¿con qué [147] otras fuerzas entran en relación en tal época, y qué forma componen? Puede suceder que las fuerzas del hombre entren en la composición de una forma no humana sino animal o divina. Por ejemplo, en la época clásica, las fuerzas del hombre entran en relación con las fuerzas del infinito, con "órdenes de infinito", aunque el hombre esté formado a imagen de Dios y su finitud sea sólo una limitación del infinito. En el siglo XIX surge la forma Hombre, porque las fuerzas del hombre se

componen con otras fuerzas de finitud descubiertas en la vida, en el trabajo y en el lenguaje. De modo que hoy es usual decir que el hombre se enfrenta a nuevas fuerzas: el silicio y ya no simplemente el carbono, el cosmos y no ya el mundo... ¿por qué la forma que resulte de esa composición habría de ser necesariamente la del Hombre? ¿Los derechos humanos? Pero, como ha mostrado Ewald, las propias transformaciones del derecho testimonian este cambio de forma. Foucault se une a Nietzsche para renovar la cuestión de la muerte del hombre. Y, si el hombre ha sido un modo de aprisionar la vida, ¿no ha de liberarse necesariamente en otra forma la vida en el hombre mismo? Usted pregunta a este respecto si no será que yo aproximo a Foucault a un vitalismo apenas presente en su obra. Yo creo que, al menos en dos puntos esenciales, hay realmente un vitalismo foucaultiano, al margen de todo "optimismo". Por una parte, las relaciones de fuerzas se ejercen en una línea de vida y muerte que no cesa de plegarse y desplegarse, trazando el límite mismo del pensamiento. Y si Foucault tenía en tan gran concepto a Bichat era acaso porque Bichat escribió el primer gran libro moderno acerca de la muerte, multiplicando las muertes parciales, haciendo de la muerte una fuerza coextensiva de la vida: "vitalismo sobre fondo de morta-[148]lismo", dice Foucault. Por otra parte, cuando Foucault llega al último tema, al de la "subjetivación", ésta consiste esencialmente en la invención de nuevas posibilidades vitales, como dice Nietzsche, en la constitución de auténticos estilos de vida: un vitalismo que, esta vez, tiene un fondo estético.

– Nadie puede sorprenderse de que usted otorgue en su libro un papel tan importante a los análisis foucaultianos del poder. Usted

insiste, entre otras cosas, en la noción de diagrama que aparece en Vigilar y Castigar,[20] *un diagrama que no es ya el archivo de* La arqueología del saber[21], *sino un mapa, una cartografía, exposición de las relaciones de fuerzas que constituyen el poder. Sin embargo, Foucault, en el ensayo que aparece como anexo al libro de Dreyfus y Rabinow* –Michel Foucault: un parcours philosophique *(Gallimard), una obra notable y que usted cita a menudo– ha escrito que el tema general de sus investigaciones no ha sido el poder sino el sujeto, los modos de subjetivación del ser humano. El Foucault cartógrafo, ¿habría trazado mapas que serían también carnets de identidad, de los que dice usted que serían "sin identidad más que identificadores"? En otras palabras, ¿no radica todo el problema de comprender a Foucault en comprender el paso de* Vigilar y Castigar *a* La Inquietud de Sí[22] *y a la pregunta* "¿Quién soy?"?[149]

– Es, como mínimo, difícil decir que la filosofía de Foucault es una filosofía del sujeto. En todo caso, "lo habría sido" cuando Foucault descubrió la subjetividad como tercera dimensión. Su pensamiento está hecho de dimensiones trazadas y exploradas sucesivamente, siguiendo una necesidad creadora, pero que no están comprendidas unas en otras. Como una línea quebrada cuyas orientaciones diversas testimonian acontecimientos imprevisibles, inesperados (Foucault

---

[20] *Surveiller et punir.* Ed. Gallimard, Paris, 1975. Trad. cast. A. Garzón, Ed. Siglo XXI, 1976. *[N. del T.]*

[21] *L'archeologie du savoir.* Ed. Gallimard, Paris, 1969. Trad. cast. A. Garzón, Ed. Siglo XXI, 1970. *[N. del T.*

[22] *Le Souci de Soi.* Ed. Gallimard, París, 1984. Trad. cast. M. Soler, Ed. Siglo XXI, 1986. *[N. del T.]*

siempre “sorprendió” a sus lectores). Ya el poder dibujaba una segunda dimensión irreductible al Saber, aunque ambas constituyen mixturas inseparables en lo concreto; pero el Saber está hecho de formas: lo Visible, lo Enunciable, en suma, el archivo, mientras que el Poder está hecho de fuerzas, de relaciones de fuerzas, el diagrama. Podríamos preguntamos por qué pasa del saber al poder, pero a condición de entender que no pasa del uno al otro como de un tema general a otro tema general, sino de la concepción original que se hace del saber a la invención de una concepción igualmente nueva del poder. Y ello es aún más cierto en el caso del “sujeto”: necesitará varios años de silencio para acceder, en sus últimos libros, a esta tercera dimensión. Tiene usted toda la razón al decir que lo que se precisa es comprender esa “transición”. Foucault tiene necesidad de una tercera dimensión porque tiene la impresión de haber quedado encerrado en las relaciones de poder, de que la línea se termina o de que no ha llegado a “franquearla», de que le falta una línea de fuga. Lo dice, en términos espléndidos, en *La vida de los hombres infames.* Se invocan focos de resistencia, pero, ¿de dónde proceden tales focos? Se necesitará mucho tiempo para encontrar una solución, ya que, de hecho, se trata de inventarla. ¿Puede decirse entonces que esta nueva dimensión es la del sujeto? Foucault no emplea nunca la palabra [150] “sujeto” como persona ni como forma de identidad, sino las palabras “subjetivación”, como proceso, y “Sí mismo” *(Soi),* como relación (relación consigo mismo). ¿De qué se trata? Se trata de una relación de la fuerza consigo misma (mientras que el poder contemplaba las relaciones de la fuerza con otras fuerzas), se trata de un “pliegue” de la fuerza. De acuerdo con la manera en que se pliega la línea de las fuerzas, se constituyen modos

de existencia, se inventan posibilidades de vida que implican también la muerte, nuestras relaciones con la muerte: no ya la existencia como sujeto, sino como obra de arte. Se trata de inventar modos de existencia, siguiendo reglas facultativas, capaces de resistir al poder y de hurtarse al saber, aunque el saber intente penetrarlas y el poder intente apropiárselas. Pero los modos de existencia o las posibilidades vitales se recrean constantemente, surgen constantemente nuevos modos y, por muy cierto que sea que fueron los griegos los inventores de esta dimensión, no es un retomo a los griegos lo que hacemos cuando buscamos cuáles son los modos de existencia que hoy se esbozan, cuál es nuestra voluntad artística irreductible al saber y al poder. Y, del mismo modo que no hay un retomo a los griegos, tampoco hay en Foucault un retomo al sujeto. Pensar que Foucault ha redescubierto o reencontrado la subjetividad que antes había negado es un malentendido al menos tan profundo como el de la "muerte del hombre". Yo diría incluso que la subjetivación tiene poco que ver con el sujeto. Se trata más bien de un campo electrónico o magnético, una individuación que actúa mediante intensidades (bajas o altas), campos de individuación y no personas o identidades. Lo que Foucault llamaba, en otras ocasiones, la pasión. Esta idea de subjetivación no es, en Foucault, menos original que sus ideas de poder o de saber: las tres constituyen una manera de vivir, [151] una extraña figura de tres dimensiones, y también la más grande de las filosofías modernas (dicho sea sin una pizca de ironía).

Libération, 2 y 3 de Septiembre de 1986,
entrevista con Robert Maggiori

[153]

10. La vida como obra de arte

I

– *Usted ya había hecho anteriormente muchos comentarios acerca de la obra de Foucault. ¿Cuál es el sentido de este libro, dos años después de su muerte?*

– Necesidad mía, admiración por él, sentimiento ante su muerte, ante esta obra interrumpida. Es cierto, en efecto, que ya antes había escrito algunos artículos sobre ciertos puntos concretos (el enunciado, el poder). Pero en el caso presente lo que me interesa es la lógica de ese pensamiento, que me parece una de las más importantes filosofías modernas. La lógica de un pensamiento no tiene nada que ver con un sistema racional y equilibrado. Incluso el lenguaje era considerado por Foucault, a diferencia de lo que sucede con los lingüistas, como un sistema desequilibrado. La lógica de un pensamiento es una especie de [154] decía Leibniz: cuando creíamos haber llegado a puerto, nos encontramos de nuevo en alta mar. Este es el caso de Foucault. Su pensamiento no deja de añadir nuevas dimensiones, ninguna de las cuales estaba contenida en la anterior. ¿Qué es lo que le obliga a aventurarse en tal o cual dirección, a recorrer tal o cual camino, siempre inesperado? No hay un solo gran pensador que no atraviese estas crisis, pues marcan las horas de su pensamiento.

II

– Usted considera a Foucault, ante todo, como un filósofo, mientras que otros insisten más en sus investigaciones históricas.

– Es innegable que la historia forma parte de su método. Pero Foucault no se convirtió nunca en historiador. Foucault es un filósofo que ha inventado una relación con la historia completamente distinta a la de las filosofías de la historia. La historia, según Foucault, nos cerca y nos delimita, no dice lo que somos sino aquello de lo que diferimos, no establece nuestra identidad sino que la disipa en provecho de eso otro que somos. Por ello, Foucault considera series históricas breves y recientes (entre los siglos XVII y XIX). E incluso cuando se ocupa, como en sus últimos libros, de una serie de larga duración, desde los griegos y el cristianismo, es para hallar aquello en lo que nosotros no somos griegos, no somos cristianos, el punto en el que nos convertimos en algo distinto. En suma, la historia es lo que nos separa de nosotros mismos, y lo que debemos franquear y atravesar para pensarnos a [155] nosotros mismos. Como dice Paul Veyne, la actualidad es lo que se opone tanto al tiempo como a la eternidad. Foucault es el más actual de los filósofos contemporáneos, el que ha realizado una ruptura más radical con el siglo XIX (de ahí su aptitud para pensar el XIX). Lo que a Foucault le interesa es la actualidad, eso mismo que Nietzsche llamaba lo inactual o lo intempestivo, lo que es *in actu*, la filosofía como acto del pensamiento.

III

– *¿Es este el sentido de su afirmación, según la cual lo esencial para Foucault sería la cuestión: "¿qué significa pensar?"?*

– Sí, pensar concebido como un acto peligroso, dice. Foucault es seguramente, junto con Heidegger (aunque de un modo totalmente diferente), uno de los que han renovado de forma más profunda la imagen del pensamiento. Una imagen que tiene niveles diversos, según las capas y los diferentes campos sucesivos de la filosofía de Foucault. Pensar es, en principio, ver y hablar, pero a condición de que el ojo no se quede en las cosas y se eleve hasta las "visibilidades", a condición de que el lenguaje no se quede en las palabras o en las frases y alcance los enunciados. Es el pensamiento como archivo. Después, pensar es poder, es decir, tejer relaciones de fuerzas, a condición de comprender que estas relaciones son irreductibles a la violencia, que constituyen acciones sobre otras acciones, o sea actos tales como "incitar, inducir, desviar, facilitar o impedir, hacer más o menos probable...". El pensamiento como estrategia. Finalmente, en sus últimos libros, se des-[156]cubre el pensamiento como "proceso de subjetivación": es estúpido intentar ver en ello un retomo al sujeto, se trata de la constitución de modos de existencia o, como decía Nietzsche, de posibilidades vitales. No la existencia como sujeto, sino como obra de arte; y, en esta última fase, el pensamiento es un pensamiento–artista. Lo importante es, evidentemente, mostrar por qué se produce necesariamente esta transición de una determinación a las otras: las transiciones no están dadas de antemano, coinciden con los caminos que Foucault traza, con

los escalones que va subiendo y que no le preexisten, con las conmociones que produce a medida que las va experimentando.

IV

– Consideremos estos escalones por su orden. ¿Qué es el "archivo"? ¿Sostiene usted que el archivo es, según Foucault, "audiovisual"?

– La arqueología, la genealogía, es también una geología. La arqueología no trata necesariamente del pasado, hay también una arqueología del presente, en cierto modo siempre trata del presente. La arqueología es el archivo, y el archivo tiene dos partes: es audio–visual. La lección de gramática y la lección de cosas. No se trata de palabras y de cosas (el hecho de que el libro de Foucault lleve este título es una ironía). Hay que abrir las cosas para extraer de ellas su visibilidad. Y la visibilidad, en una determinada época, es su régimen luminoso, sus centelleos, sus reflejos, los relámpagos que se producen al contacto de la luz con las cosas. Por ejemplo, hay que hender las palabras o las frases para extraer de ellas los enunciados. Y lo enunciable [157] en una época es su régimen de lenguaje, las variaciones inherentes por las que atraviesa constantemente, saltando de un sistema homogéneo a otro (la lengua es siempre un sistema desequilibrado). Este es el gran principio histórico de Foucault: toda formación histórica dice todo lo que puede decir y ve todo lo que puede ver. Así, por ejemplo, la locura en el siglo XVII: ¿a qué luz puede ser vista, en qué enunciados puede decirse? En cuanto a nuestro presente, ¿qué es lo que somos hoy capaces de decir, qué somos capaces de ver? Los filósofos consideran generalmente su

filosofía como una personalidad involuntaria, en tercera persona. Quienes han conocido a Foucault confiesan que lo que más les llama la atención de él eran sus ojos y su voz. Relámpagos y truenos, enunciados que escapaban de las palabras, incluso la risa de Foucault era un enunciado. ¿Qué significa la existencia de una disyunción entre ver y decir, el hecho de que ambos estén separados por un intervalo, por una distancia irreductible? Solamente que el problema del conocimiento (o, más bien, del "saber") no puede resolverse apelando a una conformidad o a una correspondencia. Hay que buscar en otra parte la razón de que el ver y el decir se hallen entrecruzados y entretejidos. Ocurre como si el archivo estuviese atravesado por una enorme falla en una de cuyas orillas queda la forma de lo visible, y en la otra la forma de lo enunciable, ambas mutuamente irreductibles. El hilo tendido entre ellas y que las une se encuentra fuera, en otra dimensión.

V

– *¿No se dan en este punto ciertas semejanzas con Mauríce Blanchot, incluso una influencia de Blanchot?* [158]

– Foucault siempre reconoció que tenía una deuda con Blanchot. Podríamos decir que esta deuda se refiere a tres temas. El primero, "hablar no es ver", esa diferencia que implica que, al decir lo que no puede verse, empujemos al lenguaje hasta su límite extremo, elevándolo hasta la potencia de lo indecible. En segundo lugar, la superioridad de la tercera persona –"él" [*il*] o el neutro, el "se" [*on*]– sobre las dos primeras, el rechazo de toda personología lingüística. Y, para terminar,

el tema del Afuera: la relación (o también la no–relación) con un Afuera más lejano que todo mundo exterior, y por ello mismo más próximo que todo mundo interior. No disminuye para nada la importancia de las convergencias de Foucault con Blanchot el hecho de comprender hasta qué punto Foucault procede a desarrollar autónomamente todos estos temas: la disyunción ver/hablar, que culmina con el libro sobre Raymond Roussel y el texto acerca de Magritte, implicará un nuevo estatuto de lo visible y de lo enunciable: toda la teoría del enunciado estará animada por ese "se habla"; las transformaciones de lo próximo y lo lejano en la línea del Afuera, como prueba a vida o muerte, van a producir actos de pensamiento propios de Foucault, el pliegue y el despliegue (muy diferentes, también, de Heidegger), y se encuentran en la base de los procesos de subjetivación.

VI

– *Tras el archivo, o tras el análisis del saber, Foucault descubre el poder y, después, la subjetividad. ¿Cuál es la relación que existe entre saber y poder y entre poder y subjetividad?* [159]

– El poder es justamente ese elemento informal que atraviesa las formas del saber, que está bajo ellas. Por eso se llama microfísico. Es fuerza, relación de fuerzas, no forma. La concepción de las relaciones de fuerzas de Foucault, que parte de Nietzsche, es uno de los puntos principales de su pensamiento. Es una dimensión distinta del saber, aunque en lo concreto la mezcla de poder y saber no sea discernible. Todo el problema reside en lo siguiente: ¿por qué necesitó Foucault

añadir otra dimensión más, por qué la subjetivación como algo que se distingue tanto del saber como del poder? Se dice, ahora, que Foucault ha vuelto al sujeto, que ha vuelto a descubrir la noción de sujeto que siempre había rechazado. Pero no hay nada de eso. Su pensamiento atravesó, ciertamente, una crisis en todos los órdenes, pero fue una crisis creativa, no un simple arrepentimiento. A partir de *La voluntad de saber,* Foucault tiene cada vez más la impresión de estar quedándose aprisionado en las relaciones de poder. Invoca, sí, ciertos puntos de resistencia frente a los focos de poder, pero, ¿de dónde vienen estas resistencias? Foucault se pregunta: ¿cómo franquear la línea, cómo superar también las relaciones de fuerzas? ¿Acaso estamos condenados a un cara a cara con el Poder, tanto si se detenta como si se padece? Y lo hace en uno de sus textos más violentos y también más curiosos, acerca de los "hombres infames". Foucault tardó mucho en dar una respuesta. Franquear la línea de fuerza, rebasar el poder, ello significaría plegar la fuerza, conseguir que se afecte a sí misma en lugar de afectar a otras fuerzas: un "pliegue", según Foucault, una relación de la fuerza consigo misma. Hay que "doblar" la relación de fuerzas mediante una relación consigo mismo que nos permite resistir, escapar, reorientar la vida o la muerte contra el poder. Esto es, según Foucault, lo que [160] inventaron los griegos. Ya no se trata, como en el caso del saber, de formas determinadas o, como en el caso del poder, de reglas coactivas: se trata de *reglas facultativas* que producen la existencia como obra de arte, reglas éticas y estéticas que constituyen modos de existencia o estilos de vida (de los que incluso el suicidio forma parte). A esto llamó Nietzsche la actividad artística de la voluntad de poder, la invención de nuevas "posibilidades de vida". Hay muchas razones que

impiden hablar de un retorno al sujeto: los procesos de subjetivación varían según las épocas, y tienen lugar de acuerdo con reglas muy diferentes. Tanto es así que, en cada caso, el poder no cesa de recuperarlos y de someterlos a las relaciones de fuerzas, y ellos no cesan de renacer y de inventar infinitamente nuevas modalidades. Por tanto, no se trata tampoco de un retorno a los griegos. Un proceso de subjetivación, es decir, la producción de un modo de existencia, no puede confundirse con un sujeto, a menos que se le despoje de toda identidad y de toda interioridad. La subjetivación no tiene ni siquiera que ver con la "persona": se trata de una individuación, particular o colectiva, que caracteriza un acontecimiento (una hora del día, una corriente, un viento, una vida...). Se trata de un modo intensivo y no de un sujeto personal. Es una dimensión específica sin la cual no sería posible superar el saber ni resistir al poder. Foucault analiza entonces los modos de existencia griegos, cristianos, el modo como se introducen en los saberes y alcanzan compromisos con los poderes. Pero su naturaleza es en el fondo otra. Por ejemplo, la Iglesia como poder pastoral no deja de intentar conquistar los modos de existencia cristianos, modos que a su vez no dejan de cuestionar el poder de la Iglesia, incluso antes de la Reforma. Y, de acuerdo con su método, lo que esencialmente le interesa a [161] Foucault no es retornar a los griegos, lo que le interesa somos *nosotros aquí y ahora:* cuáles son nuestros modos de existencia, cuáles nuestras posibilidades de vida o nuestros procesos de subjetivación... ¿tenemos algún modo de constituirnos como "sí mismo" y, como diría Nietzsche, se trata de modos suficientemente "artísticos", más allá del saber y del poder? ¿Somos capaces de ello (ya que, en cierto modo, en ello nos jugamos la muerte y la vida)?

VII

– *Foucault había desarrollado previamente el tema de la muerte del hombre, sobre el que tanto se habló. ¿Es tal tema compatible con una existencia humana creadora?*

– Con la muerte del hombre sucede algo aún peor que con el tema del sujeto, porque es el punto del pensamiento de Foucault sobre el que se han acumulado más contrasentidos. Los contrasentidos nunca son inocentes, mezclan la maldad con la estupidez: hay quienes disfrutan más encontrando contradicciones en un pensador que comprendiéndole. Así que se decía: ¿Cómo podía Foucault mantener luchas políticas si no creía en el hombre ni, por lo tanto, en los derechos del hombre? De hecho, la muerte del hombre es un tema muy simple y riguroso, que Foucault toma de Nietzsche para desarrollarlo de un modo muy original. Concierne a las formas y a las fuerzas. Las fuerzas están siempre en relación con otras fuerzas. Considerando las fuerzas del hombre (por ejemplo, tener una voluntad, un entendimiento...), ¿con qué otras fuerzas se relacionan y cuál es la forma que resulta de esa "composi-[162]ción"? En *Las palabras y las cosas*[23], Foucault mostraba que el hombre, en la época clásica, no se piensa en cuanto tal, sino únicamente "a imagen de" Dios, precisamente porque sus fuerzas se componen con las fuerzas del infinito. En el siglo XIX, al contrario, estas –fuerzas del hombre afrontan las fuerzas de la finitud en cuanto tal, la vida, la producción, el lenguaje, de tal modo que el compuesto es la forma Hombre. Pero, igual que esta forma no preexistió siempre,

[23] *Les mots el les chases*, Ed. Gallimard, Paris, 1966 (trad. cast. E. C. Frost, Ed. Siglo XXI, 1968). *[N. del T.]*

tampoco hay razón para pensar que tenga que sobrevivir en el momento en que las fuerzas del hombre entren en relación con nuevas fuerzas: el compuesto será una forma de nuevo cuño, ni Dios ni Hombre. Por ejemplo, el hombre del siglo XIX afronta la vida y se compone con ella a través de la fuerza del carbono. Pero, ¿y cuando las fuerzas del hombre se componen con las del silicio, qué sucede entonces, qué nuevas formas pueden nacer? Los dos precursores de Foucault son Nietzsche y Rimbaud, a los que él añade su espléndida versión: ¿qué nuevas relaciones mantenemos con la vida y con el lenguaje? ¿Qué nuevas luchas con el poder? La llegada a la cuestión de los modos de subjetivación será una forma de continuar con el mismo problema.

VIII

– *En eso que usted llama "los modos de existencia", y que Foucault denominaba "estilos de vida", hay, como usted acaba de señalar, una estética vital: la vida como obra de arte. Pero, ¿hay también una ética?* [163]

– Sí, la constitución de los modos de existencia o de los estilos de vida no es exclusivamente estética sino que es, en los términos de Foucault, ética (lo que se contrapone a "moral"). La diferencia es que la moral se presenta como un conjunto de reglas coactivas de un tipo especifico que consisten en juzgar las acciones e intenciones relacionándolas con valores trascendentes (esto está bien, aquello está mal...); la ética es un conjunto de reglas facultativas que evalúan lo que hacemos y decimos según el modo de existencia que implica. Decimos tal

cosa, hacemos tal otra, ¿qué modo de existencia implica todo ello? Hay cosas que no se pueden hacer ni decir más que desde cierta mezquindad anímica, desde el rencor o la venganza contra la vida. A veces basta un gesto o una palabra. Son los estilos de vida, siempre implicados, quienes nos constituyen como tal o cual. Esa era ya la idea de "modo" en Spinoza. ¿No está ya presente en la primera filosofía de Foucault? ¿Qué es lo que somos "capaces" de ver y de decir (en el sentido del enunciado)? Pero, aunque ello comporte toda una ética, se trata también de un problema estético. El estilo, en los grandes escritores, es también un estilo de vida, no algo personal sino la invención de una posibilidad vital, de un modo de existencia. Es curioso que a veces se diga que los filósofos carecen de estilo, que escriben mal. Debe ser que nadie los lee. Sin salir de Francia, Descartes, Malebranche, Maine de Biran, Bergson e incluso Auguste Comte, con lo que tuvo de Balzac, son grandes estilistas. Foucault se inscribe en esta misma línea, es un gran estilista. El concepto adquiere, en él, valores rítmicos o de contrapunto, como en esos curiosos diálogos consigo mismo con los que termina algunos de sus libros. Su sintaxis recoge los reflejos y brillos de lo visible al mismo tiempo que serpentea, se plie-[164]ga, se despliega o se extiende a la medida de los enunciados. Este estilo, en los últimos libros, busca una especie de apaciguamiento, tiende hacia una línea cada vez más sobria, más pura...

Le Nouvel Observateur,
23 de Agosto de 1986.
Entrevista con Didier Eribon

[165]

11. UN RETRATO DE FOUCAULT

– *¿Cuál es la pretensión de este libro? ¿Es un homenaje a Michel Foucault? ¿Cree usted que su pensamiento no se ha comprendido bien? ¿Analiza usted aquí sus diferencias y semejanzas con él, o lo que usted supone que le debe? ¿Acaso intenta usted hacer un retrato mental de Foucault?*

– He experimentado una auténtica necesidad de escribir este libro. Cuando muere alguien a quien uno quiere y admira, se necesita a veces hacer su retrato. No para glorificarlo, aún menos para defenderlo, no para recordarlo sino para obtener esa semejanza última que sólo puede venir de la muerte y que nos hace decir: "es él". Una máscara o, como él mismo decía, un doble, un suplente. Cada uno puede considerar a su manera esta semblanza o este doble. Pero es finalmente él quien se asemeja a través de todas sus disimilitudes con respecto a nosotros. No se trata de los puntos que yo creo tener en común con él o de [166] nuestras divergencias. Lo que teníamos en común era obviamente amorfo, como un fondo que me permitía hablar con él. Para mí sigue siendo el más grande pensador actual. Y se puede hacer el retrato de un pensamiento como se hace el retrato de un hombre. Yo he intentado hacer un retrato de su filosofía. Soy yo quien dibujo las líneas o los trazos, pero habré fracasado si quien aparece al final dibujado no es él.

– *En* Diálogos[24], *escribía usted: "Puedo hablar de Foucault, contar que me dijo esto o aquello, explicar mi visión de él. Pero todo esto no diría nada sin ese enjambre de martilleos sonoros, de gestos decisivos, ideas crepitantes, sin esa mezcla de extremada atención y súbitas ausencias, de risas y sonrisas cuya peligrosidad se siente al mismo tiempo que se experimenta su ternura..." ¿Hay algo de "peligroso" en el pensamiento de Foucault, algo que explicaría también las pasiones que sigue despertando?*

– Sí, peligroso, pues hay una cierta violencia en Foucault. Estaba dotado de una extrema violencia contenida, dominada, convertida en valor. En ciertas manifestaciones, temblaba de violencia. Percibía lo intolerable. Quizás pudiera ser ese su punto en común con Genet. Era un hombre pasional que daba al término "pasión" un sentido muy preciso. No podemos pensar su muerte más que como una muerte violenta, que ha venido a interrumpir su obra. Y su estilo, al menos hasta los últimos libros, en los que alcanza una suerte de serenidad, es como un látigo o [167] una correa, con sus torsiones y distinciones. Paul Veyne ha retratado a Foucault como un guerrero. Foucault evoca siempre la polvareda y el estruendo de un combate, y el propio pensamiento se le aparece como una máquina de guerra. Sucede que, en cuanto se da un paso más allá de lo ya pensado, cuando alguien se aventura fuera de lo reconocible y seguro, cuando hay que inventar conceptos nuevos para tierras desconocidas, los métodos y las morales se derrumban y pensar se convierte, como decía Foucault, en un "acto

[24] Gilles Deleuze y Claire Pamet, *Dialogues.* Ed. Flammarion, París, 1977, pp. 17–18. Trad. cast. J. Vázquez, Ed. Pre–textos, Valencia, 1980. *[N. del T.]*

peligroso", una violencia que se ejerce, para empezar, sobre sí mismo. Desde la orilla se hacen objeciones, se plantean preguntas como si se lanzasen salvavidas, pero más con la intención de liquidar al aventurero e impedirle avanzar que con la de ayudarle: como Foucault ha podido experimentar mejor que nadie, las objeciones proceden siempre de los mediocres y de los vagos. Melville decía: "Si, por necesidades argumentales, dijésemos que él está loco, yo preferiría cien veces estar loco que cuerdo... me gustan los que se sumergen. Cualquier pez puede nadar cerca de la superficie, pero sólo las grandes ballenas son capaces de descender más de cinco millas... Desde que el mundo es mundo, los buceadores del pensamiento regresan a la superficie con los ojos inyectados en sangre." Todo el mundo reconoce los riesgos de algunos ejercicios físicos extremos, pero también el pensamiento es un ejercicio extremo y raro. Pensar es afrontar una línea en la que necesariamente se juegan la muerte y la vida, la razón y la locura, una línea en la que uno se halla implicado. Pensar sólo es posible en esa línea mágica, que no forzosamente conduce a la perdición: no estamos fatalmente condenados a la locura o a la muerte. Foucault estuvo siempre fascinado por esta oscilación, por esta zozobra perpetua de lo próximo y lo lejano de la muerte y la locura. [168]

– *¿Podríamos decir que todo estaba ya en la* Historia de la locura[25], o *más bien se trata de impulsos sucesivos, crisis, cambios de dirección?*

– El problema de la locura atraviesa toda la obra de Foucault. Es cierto que él se quejaba de que en la *Historia de la locura* aún creía

[25] *Folie et déraison. Histoire de la Folie à l'âge classique.* Ed. Plon, París, 1961. Trad. cast. J. J. Utrilla, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1967. *[N. del T.]*

demasiado en una “experiencia de la locura”. Más que por una fenomenología, opta por una epistemología según la cual la locura está presa en un saber diferente en las distintas formaciones históricas. Foucault siempre utilizó así la historia: como un remedio para no enloquecer. Pero la propia experiencia del pensamiento es inseparable de esa línea quebrada que atraviesa las diferentes figuras del saber. El pensamiento de la locura no es una experiencia de la locura sino del pensamiento: sólo se convierte en locura cuando se derrumba. ¿Significa esto que la *Historia de la locura* ya lo contenía todo desde el principio, incluidas las concepciones que Foucault forjará después acerca del discurso, del saber y del poder? En absoluto. A los grandes escritores les sucede a menudo esto: se les felicita por un libro que despierta gran admiración, pero ellos no están contentos porque saben cuan lejos están aún de lo que querrían hacer, de lo que buscan sin tener de ello más que una idea muy oscura. Por eso tienen tan poco tiempo para desperdiciar en polémicas, objeciones o discusiones. Creo que el pensamiento de Foucault, más que evolucionar, *procedía por crisis.* No creo que ningún pensador pueda librarse de estas crisis, es algo sísmico. Hay una espléndida declaración de Leib-[169]niz: “Tras haber establecido las cosas, creía estar entrando ya en el puerto, pero, cuando me puse a meditar acerca de la unión del alma con el cuerpo, me encontré como arrojado de nuevo en alta mar.” Inclusive es esta nota la que confiere a los pensadores una coherencia superior, la facultad de desviar la línea, de cambiar su orientación, de encontrarse de nuevo en alta mar y, por tanto, de descubrir, de inventar. No cabe duda de que ya la *Historia de la locura* era la salida de una crisis. A partir de ella, Foucault desarrolló toda la concepción del saber que le condujo a *La*

arqueología (1969), es decir, la teoría de los enunciados que desembocaría en otra gran crisis, la del 68: un gran período de fuerza y de júbilo para Foucault, una época de alborozo creativo marcada por *Vigilar y castigar,* donde realiza la transición del saber al poder. Penetra entonces en ese nuevo dominio que antes había indicado y localizado pero no había llegado a explorar. Se trata, ciertamente, de una radicalización: el 68 puso al descubierto todas las relaciones de poder allí donde se ejercían, es decir, en todas partes. Hasta entonces Foucault había analizado ante todo las formas, mientras que ahora pasa a ocuparse de las relaciones de fuerza que subyacen a las formas. Da un salto hacia lo informe, hacia un elemento que él mismo llama "microfísico". Y esto durará hasta *La voluntad de saber.* Tras este libro se produce otra crisis, una crisis diferente, más interna, quizá más depresiva y secreta, acaso la sensación de estar en un callejón sin salida. Había muchos motivos convergentes (quizá más tarde volvamos sobre esto), pero yo tuve la impresión de que Foucault quería que se le dejase tranquilo, estar solo con algunos amigos íntimos, alejarse, llegar hasta un punto de ruptura. Esto es, naturalmente, una impresión, quizá una falsa impresión. [170]

Aparentemente, continuaba la historia de la sexualidad, pero ya estaba en otra línea, había descubierto las formaciones históricas de larga duración (los griegos), mientras que hasta entonces se había atenido a formaciones de períodos breves (siglos XVII–XIX); reorientó toda su investigación en función de lo que llamaba "los modos de subjetivación". No era para nada un retomo al sujeto sino una nueva creación, una línea de ruptura, una nueva exploración en la que

cambiaban las anteriores relaciones entre el saber y el poder. Era, si se quiere decir así, una nueva radicalización. Incluso cambia de estilo, renuncia a los rayos y centellas, descubre una linealidad cada vez más sobria, más pura, casi en calma. Todo esto no fueron simplemente asuntos teóricos, porque el pensamiento no es nunca una cuestión teórica. Se trataba de problemas vitales. Era la vida misma. El modo en que Foucault salía de una nueva crisis consistía siempre en trazar la línea que le permitía salir, producir nuevas relaciones entre el saber y el poder. Incluso si eso le conducía a la muerte. Parece una tontería, claro que no fue el descubrimiento de la subjetivación lo que le condujo a la muerte. Sin embargo... "lo posible, que me asfixio". Hay algo esencial en toda la obra de Foucault: siempre se ocupó de formaciones históricas (de corta o, como al final, de larga duración), pero siempre en relación con nuestro presente. No necesitaba decirlo explícitamente en sus libros, era demasiado evidente, y reservaba para las entrevistas en la prensa el trabajo de expresarlo más claramente. Por ello, las entrevistas de Foucault forman parte de su obra. *Vigilar y castigar* evoca los siglos XVIII y XIX, pero es rigurosamente inseparable de las cárceles actuales y del grupo de información creado por Foucault y Deferí después del 68. Las formaciones históricas sólo le interesan porque señalan el [171] lugar de donde hemos salido, donde estamos confinados, aquello con lo que hemos de romper para hallar las nuevas relaciones que nos expresan. Lo que auténticamente le interesa es nuestra relación actual con la locura, con los castigos, con el poder, con la sexualidad. No le interesan los griegos sino nuestra relación con la subjetivación, nuestro modo de constituirnos como sujetos. Pensar es siempre experimentar, nunca interpretar, pero la experimentación es

siempre actual, acerca de lo que emerge, de lo nuevo, lo que se está formando. La historia no es experimentación, ella representa únicamente el conjunto de las condiciones prácticamente restrictivas que permiten experimentar algo que escapa a la historia. Sin la historia, la experimentación quedaría indeterminada, incondicionada, pero la experimentación no es histórica sino filosófica. Nadie ha sido en el siglo XX más plenamente filósofo que Foucault, él fue sin duda el único que abandonó completamente el siglo XIX (por eso podía hablar de él con tanta precisión). Este es el sentido en que Foucault introducía su vida en su pensamiento: la relación con el poder, y luego la relación consigo mismo, todo esto era para él un asunto de vida o muerte, de locura o de renovación de la razón. La subjetivación no representó para Foucault un regreso teórico al sujeto sino la búsqueda práctica de otro modo de vivir, de un nuevo estilo. No es algo mental: ¿dónde aparecen hoy los gérmenes de un nuevo modo de existencia comunitario o individual? ¿Existen en mí tales gérmenes? Ciertamente, necesitamos interrogar a los griegos, pero únicamente porque ellos, según Foucault, han inventado esta noción, esta práctica del modo de vida... Hubo una experiencia griega, experiencias cristianas, etc., pero ni los griegos ni los cristianos pueden hoy hacer nuestra experiencia por nosotros. [172]

– *¿Es todo tan trágico en el pensamiento de Foucault? ¿No es un pensamiento lleno de humor?*

– En todos los grandes escritores existe este nivel humorístico, o cómico, que convive con los demás niveles, no solamente el de lo serio sino incluso el de lo atroz. En Foucault hay como una burla universal: además de la burla de los castigos en las grandes páginas cómicas de

Vigilar y castigar, también la burla de las cosas y de las palabras. Foucault se rió mucho, tanto en su vida como en sus libros. Le gustaban especialmente Roussel y Brisset porque, al final del siglo XIX, inventaron "procedimientos" insólitos para tratar las frases y las palabras. Y el libro de Foucault sobre Roussel (1963) es ya una suerte de versión poética y cómica de la teoría de los enunciados que Foucault creó en *La arqueología* (1969). Roussel toma dos frases que no tienen en absoluto el mismo sentido, pero que sin embargo difieren muy poco ("les bandes du vieux pillard", "les bandes du vieux billard")[26], y provoca escenas visuales, extraordinarios espectáculos hasta conseguir que una de las frases se reúna con la otra o se repliegue sobre ella. Con otros medios –una mitología enloquecida–, Brisset suscita las escenas correspondientes a la descomposición de una palabra. Foucault extrae ya de esto toda una concepción de las relaciones entre lo visible y lo enuncia–ble. Al lector le sorprenderá que Foucault parezca aproximarse a temas de Heidegger o de Merleau–Ponty...: "Visibilidad fuera de la mirada... El ojo de)'a que las cosas se vean por la gracia de su ser...". Se diría que Foucault encuentra en Roussel, sin decirlo, un precursor de Heide-[173]gger. Y es cierto que en Heidegger se da todo un procedimiento etimológico cercano a la locura. Lo que me gusta tanto de estas páginas de Foucault sobre Roussel es la confusa impresión que siento ante ellas de una cierta semejanza entre Heidegger y un autor que, en cierto modo, está muy cercano a Roussel, Jarry. Jarry definía etimológicamente la patafísica como una ascensión "más allá de la metafísica" fundada explícitamente sobre lo visible o el ser del fenómeno. ¿Para

[26] "Las bandas del viejo saqueador", "las bandas del viejo billar". *[N. del T.]*

qué sirve este desplazamiento de Heidegger a Roussel (o a Jarry)? Le sirve a Foucault para transformar completamente las relaciones entre lo visible y lo enunciable tal y como aparecen a través de esos "procedimientos": en lugar de acuerdo u homología (consonancia), se trataría de un perpetuo combate entre lo que se ve y lo que se dice, choques breves, luchas cuerpo a cuerpo, capturas, pues jamás se dice lo que se ve ni se ve lo que se dice. Lo visible surge entre dos proposiciones, del mismo modo que el enunciado surge entre dos cosas. La intencionalidad cede su lugar a todo un teatro, una serie de juegos de lo visible y lo enunciable. Cada uno de ellos atraviesa al otro. La crítica foucaultiana de la fenomenología se encuentra, sin necesidad de enunciarse explícitamente, en el *Raymond Roussel.*

Luego, está todo el tema del "se" en Foucault, igual que en Blanchot: lo que hay que analizar es la tercera persona. Se habla, se ve, se muere. Hay, desde luego, sujetos: partículas que giran en la polvareda de lo visible, lugares móviles de un murmullo anónimo. El sujeto es siempre algo derivado. Nace y se desvanece en la espesura de lo que dice y de lo que ve. Foucault extrae de ahí una curiosa concepción del "hombre infame", una concepción llena de una discreta hilaridad. Es lo contrario de Georges [174] Bataille: el hombre infame no se define por un exceso de mal sino etimológicamente, como el hombre ordinario, el hombre cualquiera bruscamente sacado a la luz por un suceso, una denuncia de los vecinos, una llamada a la policía, un proceso... Es el hombre confrontado con el Poder, obligado a hablar y a dejarse ver. Está aún más cerca de Chejov que de Kafka. Chejov escribió aquel cuento sobre una joven niñera que estrangula a un bebé porque llevaba

noches y noches sin poder dormir, o aquel otro del campesino que es procesado por haber desmontado los raíles del tren para lastrar su caña de pescar. El hombre infame es una partícula atrapada entre un haz de luz y una onda acústica. La gloria no es, probablemente, muy distinta: ser sorprendido por un poder, por una instancia de poder que nos hace ver y hablar. Hubo un momento en el que Foucault llevaba mal el hecho de ser tan conocido: se estaba siempre a la espera de lo que decía, para alabarle o para criticarle, pero ni siquiera para intentar comprenderle. ¿Cómo reconquistar lo inesperado? Lo inesperado es una condición de trabajo. Ser un hombre infame, tal era un poco el sueño de Foucault, su sueño cómico, su modo de reírse de sí mismo: ¿acaso soy yo un hombre infame? Su texto *La vida de los hombres infames* es una obra maestra.

– *¿Diría usted también que expresa una crisis?*

– Sí, sin duda. El artículo tiene varios niveles. Es un hecho que Foucault, después de *La voluntad de saber* (1976), deja de publicar libros durante ocho años: interrumpe la *Historia de la sexualidad* que, sin embargo, estaba ya programada. Se trataba de un plan apasionante – ”la cruzada de los niños”, etc.–, que suponía investigacio-[175]nes ya muy avanzadas. ¿Qué sucedió durante esos años? Si se trató de una crisis, debieron incidir en ella muchos factores diferentes al mismo tiempo: quizá un desaliento lentamente fraguado, el fracaso final del movimiento carcelario; a otra escala, el derrumbe de las esperanzas más recientes, Irán, Polonia; el hecho de que Foucault soportaba cada vez peor la vida intelectual y cultural francesa; en cuanto a su trabajo, la impresión de un malentendido cada vez mayor acerca de *La volun-*

tad del saber, acerca de la empresa misma de una *Historia de la sexualidad;* y, finalmente, quizás, el elemento más personal, su sensación de encontrarse en un *impasse,* de que necesitaba fuerza y soledad para hallar una salida que no concernía únicamente a su pensamiento sino también a su vida. ¿En qué consistía el *impasse,* si es que lo hubo? Foucault había analizado hasta ese momento las formaciones de saber y los dispositivos de poder; se había ocupado de estos estados mixtos de poder–saber en los que vivimos y hablamos. Este era aún el punto de vista de *La voluntad de saber:* construir el corpus de los enunciados acerca de la sexualidad en los siglos XIX y XX, e investigar alrededor de qué focos de poder se constituían estos enunciados, tanto los que tienden a normalizar como los contestatarios. En este sentido, *La voluntad de saber* pertenece al método que Foucault había elaborado hasta entonces. Pero imagino que tropezó con esta pregunta: ¿no hay nada "más allá" del poder? ¿No estaba encerrándose en las relaciones de poder como en un callejón sin salida? Se encontraba como fascinado por (y arrojado a) aquello que, no obstante, detestaba. Ciertamente, sostenía que el destino del hombre moderno (el hombre infame) es enfrentarse al poder, que es el poder quien nos hace ver y hablar, pero esto no le bastaba, le faltaba lo "posible", no [176] podía permanecer encerrado en el interior de su descubrimiento. Sin duda, *La voluntad de saber* había señalado la existencia de puntos de resistencia al poder, puntos cuyo estatuto, cuya génesis y cuyo origen quedaban en la oscuridad. Foucault tuvo quizá la sensación de que era absolutamente preciso franquear esa línea, pasar al otro lado, ir más allá del poder–saber. Incluso aunque ello comportase poner en cuestión todo el programa de la *Historia de la sexualidad.* Esto es lo que él se decía a sí

mismo en aquel texto tan hermoso a propósito de los hombres infames: "Siempre la misma incapacidad de franquear la línea, de pasar al otro lado... siempre la misma opción: el lado del poder, lo que él dice o hace decir...". No se trata de un rechazo de su obra anterior. Al contrario, lo que hace es arrastrar toda su obra anterior hacia ese nuevo desafío. Sólo lo comprenderán aquellos lectores que han "acompañado" a Foucault en su búsqueda. Por eso resulta tan estúpido cuando se dice: se ha dado cuenta de su error, ha tenido que volver al sujeto. Nunca ha recuperado el sujeto, nunca ha obedecido a otra necesidad que aquella que su propia obra le imponía; había terminado con las mezclas de saber y poder, entraba en una última línea, se hallaba, como Leibniz, "arrojado en alta mar". No tenía elección: o este nuevo descubrimiento o dejar de escribir.

– *¿Qué clase de "línea" es ésa que ya no es una relación de poder? ¿No está prefigurada en sus obras anteriores?*

– Es difícil contestar. No es una línea abstracta, aunque no forma contorno alguno. No está más en el pensamiento que en las cosas, pero se presenta cuando el pensamiento afronta cosas como la locura, como la vida, [177] como la muerte. Miller decía que podemos encontrarnos con ella en cualquier molécula, en las fibras nerviosas, en los hilos de una tela de araña; se trata probablemente de la misma "línea de ballena" de la que habla Melville en *Moby Dick*, que puede arrastramos o estrangularnos cuando se despliega. Quizá es la "línea de droga" de Michaux, la "aceleración lineal", "la correa del látigo de un cochero enfurecido". Puede ser la línea de un pintor como Kandinsky, o la línea que causó la muerte a Van Gogh. Creo que cabalgamos sobre estas

líneas cada vez que pensamos con suficiente vértigo, cada vez que vivimos con suficiente intensidad. Estas son líneas que se hallan más allá del saber (¿cómo “conocerlas”?), y nuestras relaciones con ellas se sitúan más allá de las relaciones de poder (como dice Nietzsche, ¿quién llamaría a esto “querer dominar”?). Dice usted que estas líneas están presentes en toda la obra de Foucault. Y es verdad: es la línea del Afuera. El Afuera, en Foucault como en Blanchot (de quien Foucault tomó esta expresión), es lo que se encuentra más allá de todo mundo exterior. Al mismo tiempo, es lo que está más próximo que cualquier mundo interior. De ahí la mutua y perpetua inversión de lo cercano y lo lejano. El pensamiento no viene de dentro, pero tampoco se origina en el mundo exterior. Viene de este Afuera y a él retoma, consiste en afrontarlo. La línea del afuera es nuestro doble, con toda la alteridad del doble. Foucault no dejó nunca de hablar de ello, en el *Raymond Roussel,* en un artículo escrito como homenaje a Blanchot[27], en *Las palabras y las cosas.* En *El nacimiento de la clínica* hay un pasaje dedi-[178]cado a Bichat que me parece ejemplar para comprender el método o el procedimiento de Foucault: analiza epistemológicamente la concepción de la muerte de Bichat, y se trata del análisis más serio y brillante que quepa imaginar. Pero da la impresión de que el texto no se agota en tal análisis, hay una pasión que sobrepasa la mera tarea de informar acerca de un autor antiguo. Sucede que Bichat propone la que seguramente es la primera gran concepción moderna de la muerte, presentándola como violenta, plural y coextensiva de la vida. En lugar

[27] *La penseé du dehors.* Ed. Fata morgana, París, 1986. Trad. cast. M. Arranz, *El pensamiento del afuera* (3.ª ed.). Ed. Pre–textos, Valencia, 1993. *[N. del T.]*

de pensarla, tal y como hicieron los clásicos, como un punto, la convierte en una línea que afrontamos continuamente, que tranquemos en ambos sentidos hasta el momento en que se acaba. De esto se trata: de arrostrar la línea del Afuera. El hombre apasionado muere un poco como el capitán Achab, o más bien como el parsi, persiguiendo a la ballena. Franquea la línea. Hay algo de esto en la muerte de Foucault. Más allá del poder y del saber, la tercera dimensión, el tercer elemento del "sistema"... En el límite, una aceleración que hace imposible distinguir el suicidio de la muerte.

– *¿Cómo vivir esta línea tan terrible? ¿Es éste el tema del Pliegue, la necesidad de plegar esa línea?*

– Sí, es una línea mortal, demasiado violenta y demasiado rápida, que nos introduce en una atmósfera irrespirable. Como la droga a la que renunció Michaux, destruye todo pensamiento. No es más que delirio o locura, como la "monomanía" del capitán Achab. Sería preciso franquear la línea y, al mismo tiempo, hacerla susceptible de ser vivida, practicada, pensada. Hacer de ella, en la medida de lo posible y durante todo el tiempo que fuera posible, un arte [179] de vivir. ¿Cómo salvarse, cómo conservarse en el enfrenta–miento con esta línea? Aquí aparece un tema muy frecuente en Foucault: es preciso llegar a plegar la línea para constituir una zona en la que sea posible residir, respirar, apoyarse, luchar y, en suma, pensar. Plegar la línea para llegar a vivir en ella, con ella: cuestión de vida o muerte. La línea no cesa de desplegarse a una velocidad desenfrenada mientras nosotros intentamos plegarla para constituir "esos seres lentos que somos" y para llegar "al ojo del huracán", como decía Michaux: ambas cosas a

la vez. Esta idea del pliegue y el despliegue siempre fascinó a Foucault: no sólo su estilo y su sintaxis están hechos de pliegues y despliegues, sino que así se define el funcionamiento del lenguaje en el libro sobre Roussel ("plegar las palabras"), es el procedimiento del pensamiento en *Las palabras y las cosas* y, sobre todo, es el descubrimiento de Foucault en sus últimos libros, el arte de vivir (subjetivación).

Pliegue y despliegue... Los lectores de Heidegger conocen bien este asunto. Es, sin duda, la clave de toda la filosofía de Heidegger ("acercarse al pensamiento es encaminarse hacia el Pliegue del ser y el ente"). En Heidegger, tenemos lo Abierto, el pliegue del ser y el ente como condición de toda visibilidad del fenómeno, la realidad humana como ser de lontananza; en Foucault, tenemos el Afuera, el pliegue de la línea del afuera, la realidad humana como ser del afuera. Tal es, quizá, el motivo de la aproximación con respecto a Heidegger que el propio Foucault sugiere en sus últimas entrevistas. Sin embargo, el conjunto de es{os dos pensamientos es tan distinto, los problemas que ambos plantean son tan diferentes que la semejanza parece sólo superficial: en Foucault no hay experiencia en sentido fenomenológico, sino siempre y de antemano [180] saberes y poderes que encuentran en la línea del Afuera al mismo tiempo su límite y su desvanecimiento. Me da la impresión de que Foucault está más cerca de Michaux, a veces incluso de Cocteau, creo que se aproxima a ellos en función de un problema vital, de respiración (igual que transformó un tema heideggeriano remitiéndolo a Roussel). Cocteau, en un libro póstumo titulado *De la difficulté d'être,* explica que el sueño trabaja a velocidades asombrosas, desplegando "el pliegue gracias al cual la eternidad se convierte en algo

que podemos vivir", pero la vigilia tiene necesidad de plegar el mundo para poder vivirlo, para que no todo se dé de una sola vez. Y aún más Michaux, cuyos títulos y subtítulos hubieran podido servir de inspiración a Foucault: ("El espacio del adentro", "el lejano interior", "la vida en los pliegues", "Entre rejas"; y los subtítulos: "Poesía de poder", "Tramos de saber"...). En "el espacio del adentro" escribía Michaux lo siguiente: "El niño nace con veintidós pliegues. Ha de desplegarlos. La vida del hombre estará completa entonces. Por eso se muere. Porque ya no queda ningún pliegue que desplegar. Aunque es raro que un hombre muera sin que le queden algunos pliegues por desarrollar. Le ha tocado." Este texto me parece muy cercano a Foucault. El Pliegue y del Despliegue resuenan en él del mismo modo. Salvo que él reconoce cuatro pliegues principales, en lugar de veintidós: el pliegue que constituye nuestro cuerpo (nuestro cuerpo si somos griegos, nuestra carne si somos cristianos, y aún hay muchas variaciones posibles en cada pliegue), el pliegue realizado por la fuerza que se ejerce sobre sí misma en lugar de aplicarse a otras fuerzas, el plegado que constituye la verdad en relación con nosotros mismos, y finalmente el último pliegue, el de la línea del Afuera, el que constituye una "interioridad de espera". Pero siempre es la misma cues-[181]tión, la que va de Roussel a Michaux y que conforma la filosofía–poesía: ¿hasta dónde es posible desplegar la línea sin caer en un vacío irrespirable, en la muerte? ¿cómo plegarla sin perder el contacto con ella, constituyendo un adentro compresente al afuera, aplicable al afuera? Estas son las "prácticas". Más que hablar de una influencia más o menos secreta de Heidegger sobre Foucault, yo hablaría de una convergencia, por una parte entre

Heidegger y Hölderlin y, por otra, entre Roussel o Michaux y Foucault. Pero unos y otros atraviesan caminos muy distintos.

– *¿Es eso la "subjetivación"? ¿Por qué utilizar esta palabra?*

– Sí, este plegado de la línea es lo que Foucault llamaba en los últimos tiempos "proceso de subjetivación", cuando emprende su estudio autónomo. Se comprende mejor si se repara en las razones por las que rinde un homenaje a los griegos en sus dos últimos libros. Es un homenaje más nietzscheano que heideggeriano, y sobre todo es una visión muy clara y original de los griegos. Los griegos han inventado, en el terreno político (así como en otros terrenos), la relación de poder entre hombres libres, una relación en la que hombres libres gobiernan a hombres libres. En tal caso, no basta con que la fuerza se ejerza sobre otras fuerzas o sufra sus efectos, se precisa que la fuerza se ejerza sobre sí misma: será digno de gobernar a otros aquel que haya alcanzado el dominio de sí mismo. Al plegar la fuerza sobre sí, en una relación consigo misma» los griegos inventan la subjetivación. No es el dominio de las reglas codificadas del saber (relación entre formas), ni el de las reglas coactivas del poder (relación de una fuerza con otras fuerzas), se trata de reglas en cier-[182]to modo *facultativas* (relación consigo mismo): el mejor será aquel que ejerza el poder sobre sí mismo. Los griegos inventan el modo de existencia estético. Esto es la subjetivación: curvar la línea, replegarla sobre sí misma, conseguir que la fuerza se auto–afecte. De este modo, tenemos un medio para vivir lo que, sin este doblez, no podríamos vivir. Lo que viene a decir Foucault es que sólo podemos evitar la muerte y la locura si hacemos de la existencia un "modo", un "arte". Es absurdo pretender que Foucault reintroduce

subrepticiamente el sujeto que anteriormente había negado. No hay sujeto, hay producción de subjetividad: precisamente porque no hay sujeto, la subjetividad debe ser producida en cada momento. Y este momento llega cuando hemos franqueado las etapas del saber y el poder, son tales etapas quienes nos fuerzan a plantear esta nueva cuestión, una cuestión que antes no se podía plantear. La subjetividad no es en absoluto una formación de saber o una función del poder que a Foucault se le hubiese escapado en su trabajo anterior: la subjetivación es una operación artística que se distingue del saber y del poder, que no tiene lugar en ellos. A este respecto, Foucault es nietzscheano: descubre en la última línea un querer artístico. No pensemos que la subjetivación –es decir, aquella operación que consiste en plegar la línea del Afuera– es simplemente una manera de protegerse, de resguardarse. Se trata, al contrario, del único modo posible de arrostrar la línea, de cabalgar sobre ella: quizá caminamos hacia la muerte, hacia el suicidio, pero, como dice Foucault en una extraña conversación con Schroeter[28], el suicidio se convierte entonces en un arte que ocupa la vida entera. [183]

– *¿Se trata en algún sentido de un retomo a los griegos? ¿No es "subjetivación" un término ambiguo que reintroduce al menos un sujeto?*

– No, en absoluto, nada de retomo a los griegos. Foucault odiaba los retornos. Nunca ha hablado de otra cosa más que de aquello que vivía: el dominio sobre sí mismo, o más bien la producción de sí mismo, esto es una evidencia de Foucault. Lo que dice es que los griegos han

[28] "Conversation avec Wemer Schroeter" en Gérard Courant, *Wemer Schroeter*, París, Goethe Institut, 1981. *[N. del T.]*

“inventado” la subjetivación, y ello porque su régimen –la rivalidad de los hombres libres– se lo permitía (los juegos, la elocuencia, el amor, etc.). Pero los procesos de subjetivación son extraordinariamente diversos: los modos cristianos difieren por completo de los griegos, y no solamente con la Reforma, sino ya desde el cristianismo primitivo, la producción de subjetividad individual o colectiva presenta una gran multiplicidad de vías. Recordemos las páginas de Renán sobre la nueva estética de la existencia de los cristianos: un modo de existencia estético al que, a su modo, colabora Nerón, y que luego hallará en Francisco de Asís su más alta expresión. Arrostrar la locura, la muerte. Lo importante, para Foucault, es distinguir la subjetivación de la moral, de todo código moral: la subjetivación es ética y estética, al contrario que las morales, que participan del poder y del saber. De modo que hay una moral cristiana, pero también una ética y una estética cristianas, y se dan toda clase de combates y compromisos entre ambas. Podríamos decir hoy lo mismo: ¿cuál es nuestra ética?, ¿cómo producir una existencia artística?, ¿cuáles son nuestros procesos de subjetivación, irreductibles a nuestros códigos morales?, ¿dónde y cómo se producen nuevas subjetividades?, ¿qué podemos esperar de las comunidades actuales? Aunque Foucault se haya remonta-[184]do hasta los griegos en *El uso de los placeres*[29], lo que en este libro le interesa, como en todos los demás, es lo que pasa, lo que somos y hacemos hoy: sea próxima o lejana, una formación social sólo puede analizarse por su diferencia con respecto a nosotros, para esbozar esa diferencia. Tenemos un cuerpo, pero ¿en qué difiere del cuerpo griego

[29] *L’Usage desplaisirs*, Ed. Gallimard, París, 1984, trad. cast. M. Soler, Ed. Siglo XXI. 1987. *[N. del T.]*

o de la carne cristiana? La subjetivación es la producción de modos de existencia o de estilos de vida.

¿Cómo es posible ver una contradicción entre el tema de “la muerte del hombre” y las subjetivaciones artísticas? ¿O entre el rechazo de la moral y el descubrimiento de la ética? Hay un cambio de problemática, hay una nueva creación. Precisamente el hecho de que la subjetividad sea “producida”, de que sea un “modo” debería ser suficiente para persuadimos de que hemos de tomar este término con gran precaución. Foucault dice: “un arte de sí mismo que sería exactamente lo contrario de sí mismo...”. Si hay sujeto, se trata de un sujeto sin identidad. La subjetivación como proceso es una individuación personal o colectiva, unitaria o múltiple. Pero hay muchos tipos de individuación. Hay individuaciones de tipo “sujeto” (éste eres tú..., éste soy yo), pero también las hay del tipo “acontecimiento”, sin sujeto: un viento, una atmósfera, una hora del día, una batalla... Nada garantiza –sino más bien al contrario–que el modo de individuación que corresponde a una vida o a una obra de arte sea el de un sujeto. Al propio Foucault nunca se le contemplaba exactamente como a una persona. Incluso en algunas ocasiones intrascenden-[185]tes, cuando entraba en una habitación, se producía como un cambio de atmósfera, una especie de acontecimiento, un campo eléctrico o magnético. Esto no impedía en absoluto la comodidad o el bienestar, pero no era algo de orden personal. Era un conjunto de intensidades. A veces le irritaba ser así, provocar este efecto. Pero toda su obra se alimenta de ello. Lo visible en él son los centelleos, los reflejos, los relámpagos, los efectos luminosos. El lenguaje es un inmenso “hay”, en tercera persona, es decir, lo

contrario de una persona: un lenguaje intensivo que constituía su estilo. Volviendo a aquella conversación con Schroeter, Foucault desarrolla en ella una oposición entre el "amor" y la "pasión", y se presenta a sí mismo como un ser de pasión y no de amor. Es un texto extraordinario, precisamente porque se trata de una conversación improvisada y Foucault no intenta otorgar a esta distinción un estatuto filosófico. Habla a un nivel inmediato, vital. La distinción no es la de la constancia y la inconstancia. Tampoco la de la homosexualidad y la heterosexualidad, aunque el texto trate acerca de ello. Es más bien la distinción entre dos tipos de individuación: uno (el amor), el de las personas; el otro mediante la intensidad, como si la pasión disolviese a las personas, no en lo indiferenciado, sino en un campo de intensidades variables y continuas implicadas siempre unas en otras ("es un estado de movimiento constante, pero no dirigido hacia un punto determinado, que atraviesa momentos de fuerza y momentos de debilidad, momentos en los que alcanza la incandescencia, flota, es una especie de estado inestable que se perpetúa por razones oscuras, quizás por inercia, un estado que busca, en el límite, mantenerse y desaparecer... no tiene ningún sentido en sí mismo"). El amor es un estado y una relación entre personas, entre sujetos. Pero la pasión es un aconte-[186]cimiento infrapersonal que puede durar tanto como una vida ("vivo desde hace dieciocho años en un estado de pasión por alguien o con alguien"), un campo de intensidades que individúa sin sujeto. El amor pueden ser, quizá, Tristán e Isolda. Pero alguien me dijo, a propósito de este texto de Foucault: Catherine y Heathcliff, en *Cumbres Borrascosas,* representan la pasión, una pura pasión, no el amor. Se trata, en efecto, de una terrible fraternidad anímica, algo que ya no es

humano (¿qué es él? ¿un lobo?). Es muy difícil de expresar, es muy difícil transmitir una distinción nueva de estados afectivos. Chocamos, en este punto, con la interrupción de la obra de Foucault. Quizá él hubiera dado a esta distinción un alcance filosófico idéntico al vital. Pero hemos de proceder con una enorme prudencia con respecto a eso que él llama "modos de subjetivación". Estos modos comportan efectivamente individuaciones sin sujeto. Y esto es probablemente lo esencial. Quizá la pasión, el estado de pasión, consista en esto: plegar la línea del afuera, hacerla susceptible de ser vivida, saber respirar. Todos aquellos a quienes ha entristecido la muerte de Foucault pueden tener esta alegría: que esta obra tan grande se haya interrumpido con una invocación a la pasión.

– *En Foucault, como en Nietzsche, está presente una crítica de la verdad. Uno y otro nos enfrentan a un mundo de capturas, de luchas, de choques. Pero parece como si en Foucault todo fuese más frío, más metálico, como en las grandes descripciones de los cuadros clínicos...*

– Foucault siempre tuvo una inspiración nietzscheana. Baste un ejemplo mínimo: Nietzsche se felicitaba por haber sido el primero en elaborar una psicología del sa-[187]cerdote y haber analizado la naturaleza de su poder (el sacerdote trata a la comunidad como un "rebaño" al que dirige inoculándole el resentimiento y la mala conciencia). Foucault descubre de nuevo el tema de un poder "pastoral", pero orienta su análisis en otra dirección: lo define como poder "individuante", es decir, como intento de apropiarse de los mecanismos de individuación de los miembros del rebaño. En *Vigilar y Castigar,* mostraba cómo el poder político, en el siglo XVIII, se había convertido

en poder individuante gracias a las “disciplinas”; finalmente, descubre en el poder pastoral el origen de este movimiento. Tiene usted razón, el vínculo esencial entre Nietzsche y Foucault es su crítica de la verdad comprendida del siguiente modo: ¿cuál es la “voluntad” de verdad presupuesta por un discurso “verdadero”, una voluntad que ese discurso no puede sino ocultar? En otras palabras, la verdad no presupone un método capaz de descubrirla, sino procedimientos y procesos, formas de quererla. Tenemos siempre las verdades que nos merecemos, en función de los procedimientos del saber (y especialmente de los procedimientos lingüísticos), de los procesos de poder, de los modos de subjetivación o individuación de los que disponemos. Para descubrir directamente la voluntad de verdad es preciso imaginar discursos no verdaderos que se confunden con sus propios procedimientos, como los de Roussel o Brisset: su no verdad es también una verdad salvaje.

Hay tres grandes coincidencias entre Foucault y Nietzsche. La primera, la concepción de la fuerza. El poder según Foucault, como la potencia según Nietzsche, es irreductible a la violencia, es decir, a la relación de una fuerza con un ser o un objeto, consiste en la relación de una [188] fuerza con otras fuerzas a las que afecta o que la afectan (incitar, suscitar, inducir, seducir, etc.: todo ello son afectos). En segundo lugar, la relación de las fuerzas con la forma: toda forma está compuesta de fuerzas. Esto es lo que aparece desde el principio en las grandes descripciones pictóricas de Foucault. Pero, sobre todo, está el tema de la muerte del hombre en Foucault, y su vinculación al superhombre nietzscheano. Las fuerzas del hombre no se bastan, por sí

solas, para constituir una forma dominante que pueda acoger al hombre. Es menester que las fuerzas del hombre (tener un entendimiento, una voluntad, una imaginación, etc.) se combinen con otras fuerzas: en tales casos, nace de esta combinación una gran forma, pero todo depende de la naturaleza de esas otras fuerzas que se asocian con las fuerzas del hombre. La forma resultante no tiene por qué ser necesariamente una forma humana, puede ser una forma animal de la que el hombre será únicamente un avatar, o una forma divina de la que sería reflejo, la forma de un Dios único con respecto al cual el hombre no aparecerá sino como una limitación (así, en el siglo XVII, el entendimiento humano se considera como una limitación del entendimiento divino). Esto significa que la forma–Hombre no aparece sino en condiciones muy especiales y precarias: esto es lo que Foucault analizaba, en *Las palabras y las cosas,* como la aventura del siglo XIX, en función de las nuevas fuerzas con las que en esa ocasión se combinan las fuerzas del hombre. Pero todo el mundo dice hoy día que el hombre está entrando en relación con nuevas fuerzas (el cosmos en el espacio, las partículas en la materia, el silicio en las máquinas...): nace de ello una forma nueva, que ya no es la forma del Hombre... Tanto en Foucault como en Nietzsche, este tema, tan simple y riguroso, ha suscitado reacciones ver-[189]daderamente estúpidas. Finalmente, la última coincidencia se refiere a los procesos de subjetivación: repitámoslo, no se trata de la constitución de un sujeto, sino de la creación de modos de existencia, lo que Nietzsche llamaba la invención de posibilidades de vida cuyo origen él mismo remitía ya a los griegos. Nietzsche veía en estos modos la última dimensión de la voluntad de poder, el querer–artístico. Foucault señala esta dimensión como aquella en que la fuerza

se afecta a sí misma o se pliega: recupera la historia de los griegos o de los cristianos orientándola en esta nueva dirección. Porque esto es lo esencial. Nietzsche decía que un pensador lanza siempre una flecha como al vacío, y que otro pensador la recoge para lanzarla en otra dirección. Esto es lo que hace Foucault: transforma profundamente lo que recibe, no deja de crear. Dice usted que es más metálico que Nietzsche. Quizás ha cambiado incluso los materiales de la flecha. La comparación entre ambos pensadores debe hacerse musicalmente, al nivel de sus instrumentos respectivos (procedimientos, procesos, métodos): Nietzsche pasó por Wagner, pero para ir más lejos. Foucault pasó por Webern, pero quizá para aproximarse finalmente a Várese, sí, metálico y estridente, como una invocación a los instrumentos de nuestra "actualidad".

Entrevista con Claire Parnet, 1986

IV
FILOSOFÍA

[193]

12. Los intercesores

El problema del pensamiento contemporáneo es que se ha producido, en nombre del modernismo, un retorno a las abstracciones, al problema de los orígenes... De pronto se han bloqueado todos los análisis en términos de movimientos, de vectores. Es un período muy débil, un período de reacción. Y, sin embargo, la filosofía parecía haber acabado con el problema de los orígenes. Ya no se trataba de partir de algo ni de llegar a algo, sino que la cuestión era más bien esta: ¿qué es lo que sucede "entre"? Ocurre igual con los movimientos físicos.

Los movimientos cambian también al nivel de las costumbres o de los deportes. Hemos vivido mucho tiempo con una concepción energética del movimiento: un punto de apoyo o una fuente de movimiento. Carreras, lanzamiento de peso, etc.: se trataba de esfuerzo, de resistencia, siempre con un punto de origen, con una palanca. Pero vemos que hoy el movimiento se define cada vez menos mediante [194] un punto de apoyo. Todos los deportes nuevos –el surfing, el windsurfing, el ala–delta– se basan en la inserción en una ondulación preexistente. Ya no hay un origen como punto de partida, sino un modo de ponerse en órbita. Se trata fundamentalmente de situarse en el movimiento de una

gran ola, de una columna de aire ascendente, de "colocarse entre", y no ya de ser el origen de un esfuerzo.

Ello no obstante, en filosofía se vuelve a los valores eternos, a la idea del intelectual como guardián de los valores eternos. Es lo que ya Benda reprochaba a Bergson: ser traidor a su propia causa, a la causa de los doctos, al intentar pensar el movimiento. En nuestros días, los derechos humanos desempeñan la función de valores eternos. Se trata del estado de derecho y de nociones similares, que todo el mundo sabe que son extremadamente abstractas. Y, en nombre de todo ello, el pensamiento se ha detenido, han quedado bloqueados todos los análisis en términos de movimiento. Y, a pesar de todo, si las opresiones son tan terribles es porque impiden el movimiento, no porque ofendan a los valores eternos. Cuando se vive en una época de indigencia, la filosofía se refugia en la reflexión "sobre" esto o aquello; cuando ella ya no crea nada, ¿qué puede hacer sino "reflexionar sobre"? Así pues, reflexiona sobre lo eterno, o sobre lo histórico, pero no alcanza a hacer ella misma ningún movimiento.

EL FILÓSOFO NO ES REFLEXIVO, ES CREADOR

Lo importante es, en efecto, retirar al filósofo el derecho a "reflexionar sobre". El filósofo es creador, no reflexivo. [195]

Se me ha reprochado el hecho de que vuelva a los análisis de Bergson. Pero es que, de hecho, distinguir la percepción, la afección y la acción como tres clases de movimientos, tal y como lo hace Bergson, representa una división muy novedosa. Aún hoy sigue siendo nuevo

porque, a mi modo de ver, nunca se ha asimilado bien, porque forma parte de lo que el pensamiento de Bergson tiene de más hermoso y difícil. La aplicación de este análisis al cine es inmediata, ya que el cine se está inventando al mismo tiempo que se forma el pensamiento de Bergson. La introducción del movimiento en el concepto tiene lugar exactamente en la misma época en la que se produce la introducción del movimiento en la imagen. Bergson es uno de los primeros casos de automovimiento del pensamiento. Y es que no basta con decir: los conceptos se mueven. Es preciso construir conceptos capaces de movimiento intelectual. Igual que no basta con hacer sombras chinescas, sino que hay que construir imágenes capaces de automovimiento.

En el primero de mis dos libros, consideraba la imagen cinematográfica como una imagen que adquiere ese automovimiento. En el segundo, considero la adquisición, por parte de la imagen cinematográfica, de una auto–temporalidad. No se trata en absoluto de observar el cine en el sentido de una "reflexión sobre", sino de acceder al dominio en el que tiene lugar realmente aquello que me interesa: ¿en qué condiciones puede haber un automovimiento o una auto–temporalización de la imagen? ¿Cuál ha sido la evolución de estos dos factores desde el siglo XIX? Cuando se hace un tipo de cine basado en el tiempo y no ya en el movimiento, es evidente que se ha producido un cambio de naturaleza con respecto a la primera época. El [196] cine es el único laboratorio que nos hace sensible este cambio, precisamente en la medida en que el tiempo y el movimiento se han convertido en constituyentes de la imagen misma.

El primer estadio del cine es, pues, el automovimiento de la imagen. Sucede que este estadio se realiza en un cine narrativo. Pero no necesariamente. Hay un manuscrito de Noël Bruch esencial a este respecto: la narración no estaba implicada en el cine desde el principio. Ha sido el esquema sensomotor lo que ha conducido a la imagen–movimiento, es decir, al automovimiento de la imagen, a producir narraciones. El cine no es narrativo por naturaleza: deviene narrativo cuando toma como objeto el esquema sensomotor. En la pantalla, un personaje percibe, padece, reacciona. Todo esto implica muchas suposiciones: el héroe está en tal situación y reacciona ante ella, sabe siempre cómo reaccionar. Ello presupone una cierta concepción del cine. ¿Por qué el cine se hizo americano, por qué Hollywood? Por esta sencilla razón: América tenía el monopolio de este esquema. Pero todo esto termina con la segunda guerra mundial. De pronto, ya nadie cree firmemente que sea posible reaccionar ante estas situaciones, que quedan superadas por la posguerra. El neo–realismo italiano nos presenta personajes que se hallan en situaciones que no pueden prolongarse en acciones, en reacciones. Ya no es posible reaccionar, ¿significa esto que todo se neutraliza? En absoluto. Hay situaciones ópticas y sonoras puras, que engendran modos de comprensión y de resistencia de un tipo completamente nuevo. Tal será la labor del neo–realismo, de la nueva ola, del cine americano que rompe con Hollywood.[197]

Es cierto que el movimiento seguirá estando presente en la imagen, pero, tras la aparición de esas situaciones ópticas y sonoras puras que suministran imágenes–tiempo, ya no es el movimiento lo que cuenta, ya no está en la imagen más que a título de índice. La imagen–tiempo

nada tiene que ver con el antes y el después, con la sucesión. La sucesión existía ya desde el principio, como ley de la narración. La imagen–tiempo no se confunde en absoluto con lo que pasa en el tiempo, se trata de nuevas formas de coexistencia, de señalización, de transformación...

LA TRANSFORMACIÓN DEL PANADERO

Lo que me interesa son las relaciones entre las artes, la ciencia y la filosofía. No hay privilegio alguno de una de estas disciplinas sobre otra de ellas. Todas son creadoras. El auténtico objeto de la ciencia es crear funciones, el verdadero objeto del arte crear agregados sensibles, y el objeto de la filosofía es crear conceptos. A partir de ahí, tomando estos grandes rótulos (función, agregado, concepto), aunque sean muy esquemáticos, puede plantearse la cuestión de los ecos y las resonancias que se dan entre esas actividades. ¿Cómo es posible que, en líneas completamente diferentes, con ritmos y movimientos de producción totalmente distintos, se produzca el encuentro entre un concepto, un agregado y una función?

Primer ejemplo. Existe en matemáticas un espacio llamado “espacio de Riemann”. Perfectamente definido mediante funciones, desde el punto de vista matemático, un espacio de este tipo implica la constitución de pequeños fragmentos en sus inmediaciones, fragmentos cuyas [198] conexiones pueden efectuarse de infinitas maneras (lo que hizo posible, entre otras cosas, la teoría de la relatividad). Ahora bien, tomando el caso del cine moderno, constatamos que después de la

segunda guerra mundial aparece un tipo de espacio que procede mediante aproximaciones, de tal modo que las conexiones de un fragmento con otro pueden realizarse de infinitas maneras no predeterminadas. Son espacios inconexos. Parecería una simpleza decir: es un espacio de Riemann; sin embargo, en cierto modo lo es exactamente. No es que el cine haga lo mismo que Riemann. Pero, considerando únicamente esta determinación espacial de proximidades que ofrecen infinitas posibilidades de conexión, inmediaciones visuales y sonoras enlazadas de forma táctil, obtenemos el espacio de Bresson. Cierto que Bresson no es Riemann, pero hace en el cine lo mismo que se hizo en la matemática, y se produce un eco entre ambas formas de proceder.

Otro ejemplo. Hay en la física ciertos fenómenos que me interesan mucho, y que han sido analizados por Prigogine y Stengers, lo que se conoce como "la transformación del panadero". Tomemos un cuadrado y estirémoslo hasta convertirlo en rectángulo; dividamos después en dos el rectángulo y proyectemos una de sus mitades sobre la otra, volviendo a estirar el cuadrado y, por tanto, modificándolo constantemente: es lo que se hace al amasar el pan. Después de un cierto número de transformaciones, dos puntos cualesquiera (no importa cuan próximos estuvieran en el cuadrado original), se encontrarán fatalmente cada uno de ellos en una mitad distinta. Hay todo un cálculo de este tipo de objeto, al que Prigogine, en función de su física probabilista, otorga una extrema importancia.[199]

Pasemos ahora a Resnais. En su película *Je faime, je faime*, vemos al héroe transportado a un cierto instante de su vida, instante que se considerará cada vez desde diferentes conjuntos. Son como capas que

se redistribuyen, se modifican o se traman constantemente, de manera que lo que en una capa está próximo en otra aparecerá muy lejano. Es una concepción muy sorprendente del tiempo, cinematográficamente muy curiosa y que constituye como un eco de la “transformación del panadero”. Hasta el punto de que no me parece exagerado decir que Resnais está próximo a Prigogine, así como Godard, por otros motivos, está próximo a Thom. No digo que Resnais haga como Prigogine y Godard como Thom, constato que entre los científicos creadores de funciones y los creadores de imágenes cinematográficas hay extraordinarias semejanzas. Esto vale lo mismo para los conceptos filosóficos, ya que existen conceptos diferenciados de estos espacios.

La filosofía, el arte y la ciencia mantienen relaciones de mutua resonancia, relaciones de intercambio, pero por razones intrínsecas en cada caso. Unos repercuten en otros en función de su evolución propia. En este sentido, hay que considerar el arte, la ciencia y la filosofía como líneas melódicas ajenas unas a otras, pero que no dejan de interferirse. En este contexto, la filosofía no tiene ningún seudo–primado reflexivo ni, en consecuencia, ninguna inferioridad creativa. Crear conceptos no es menos difícil que crear nuevas combinaciones visuales, sonoras o nuevas funciones científicas. Es preciso comprender que las interferencias de estas líneas no derivan de una vigilancia o de una reflexión mutua. Una disciplina que tuviese por misión seguir un determinado [200] movimiento creativo procedente del exterior estaría abandonando, al hacerlo, toda actitud creativa. Nunca ha sido más importante seguir los pasos del vecino que hacer cada uno sus propios movimien-

tos. Si nadie empieza, nadie se mueve. Las interferencias ni siquiera son intercambios: todo tiene lugar mediante regalo y captura.

Lo esencial son los intercesores. La creación son los intercesores. Sin ellos no hay obra. Pueden ser personas –para un filósofo, artistas o científicos, filósofos o artistas para un científico–, pero también cosas, animales o plantas, como en el caso de Castaneda. Reales o ficticios, animados o inanimados, hay que fabricarse intercesores. Es una serie. Si no podemos formar una serie, aunque sea completamente imaginaria, estamos perdidos. Yo necesito a mis intercesores para expresarme, y ellos no podrían llegar a expresarse sin mí: siempre se trabaja en grupo, incluso aunque sea imperceptible. Tanto más cuando no lo es: Félix Guattari y yo somos intercesores el uno del otro.

La fabricación de intercesores en el interior de una comunidad se percibe muy claramente en el cineasta canadiense Pierre Perrault: me busco mis intercesores, y así puedo decir lo que tengo que decir. Perrault opina que si habla él solo, aunque invente ficciones, estará forzosamente manteniendo un discurso de intelectual, no podrá escapar del "discurso del amo o del colonizador", un discurso preestablecido. Se precisa algún otro que fabule, a quien se sorprenda en "flagrante delito de tabular". Y entonces se constituye, bien sea entre dos o entre más, un discurso minoritario. Tal es la función de [201] la tabulación bergsoniana... Sorprender a la gente en fabulación flagrante, captar el movimiento de constitución de un pueblo. Los pueblos no preexisten. En cierto modo, el pueblo es lo que falta, como decía Paul Klee. ¿Existía un pueblo palestino? Según Israel, no. Es obvio que sí existía, pero no es esto lo esencial. Lo esencial es que, desde el momen-

to en que se expulsa a los palestinos de su territorio, en la medida en que resisten, comienza el proceso de constitución de un pueblo. Esto corresponde exactamente a lo que Perrault llama flagrante delito de fabulación. No hay pueblo que se constituya de otro modo. Esto es lo contrario de las ficciones establecidas, que remiten siempre al discurso del colonizador, es el discurso minoritario fabricado con intercesores.

Esta idea de que la verdad no es algo preexistente sino que es algo que hay que descubrir, y aún más, que hay que crear en cada dominio, es evidente en las ciencias. Incluso en la Física no hay verdad que no presuponga un sistema simbólico, aunque no sea más que un sistema de coordenadas. Toda verdad es "falsación" de ideas preestablecidas. Decir que la verdad es una creación implica admitir que la producción de verdad pasa por una serie de operaciones que consisten en trabajar una materia, una serie de falsificaciones en sentido estricto. En el caso de mi trabajo con Guattari, cada uno es el falsario del otro, lo que significa que cada uno comprende a su manera la noción que el otro propone. Se forma una serie refleja de dos términos. Esto no excluye series de más términos, o series complicadas, con bifurcaciones. Los intercesores son estas potencias de lo falso que producen lo verdadero... [202]

LA IZQUIERDA NECESITA INTERCESORES

Digresión política. Hay mucha gente que espera un nuevo tipo de discurso de un régimen socialista. Un discurso cercano a los movimientos reales, capaz, por tanto, de conciliarse con tales movimientos

constituyendo dispositivos compatibles con ellos. Por ejemplo, el caso de Nueva Caledonia. Cuando Pisani dijo: “En cualquier caso, se trata de la independencia”, esto ya representaba un nuevo tipo de discurso. Significaba que, en lugar de hacer como si se ignorasen los movimientos reales para convertirlos en objeto de negociación, se iba directamente al reconocimiento del punto final, estableciéndose la negociación sobre la base de este punto final, acordado de antemano. Lo que se ha de negociar son los medios, las modalidades, el ritmo. De ahí los reproches de la derecha, para quien –según un método muy viejo– lo principal es no hablar de independencia, aunque se sepa que es ineludible, ya que hay que dar la impresión de una negociación muy dura. En mi opinión, la gente de derechas no es más ilusa ni más estúpida que otros, simplemente su técnica específica consiste en oponerse al movimiento. Sucede lo mismo con la oposición filosófica contra Bergson. Abrazarse al movimiento o detenerlo: políticamente, se trata de dos técnicas de negociación completamente distintas. Para la izquierda, esto implica un modo nuevo de hablar. No se trata de ser convicente sino de ser claro. Ser claro es imponer los “datos”, no únicamente de una situación, sino de un problema. Hacer visibles cosas que en otras condiciones no habrían podido verse. Acerca del problema de Caledonia, se nos ha dicho que durante algún tiempo este territorio se consideró como tierra de colonos, y que los canacos se habían convertido en una minoría en su propio [203] territorio. ¿A partir de qué fecha? ¿A qué ritmo? ¿Quién hizo eso? La derecha rechaza estas preguntas. Pero, si las preguntas tienen fundamento, al determinar los datos se expresa un problema que la derecha quiere ocultar. Porque, una vez que el problema se ha planteado, ya no puede elimi-

narse, y exigirá que la derecha misma cambie de discurso. Así pues, el papel de la izquierda, tanto si está en el poder como si no, es descubrir el tipo de problemas que la derecha desea ocultar a cualquier precio.

Por desgracia, parece que a este respecto puede hablarse de una auténtica impotencia informativa. La izquierda tiene, ciertamente, una buena excusa: los cuerpos de funcionarios y de mandos siempre han sido, en Francia, de derechas. Por mucha que sea su buena fe, por mucho que se esfuercen en seguir el juego, no pueden cambiar su modo de pensar ni su modo de ser.

Los socialistas no tenían hombres que pudieran transmitir o al menos elaborar sus informaciones, sus maneras de plantear los problemas. Hubieran debido crear circuitos paralelos, circuitos adyacentes. Tenían necesidad de los intelectuales como intercesores. Pero todo lo que se intentó en este sentido fueron algunos contactos, amistosos pero muy vagos. Jamás se nos ha concedido el acceso al estado elemental de la cuestión. Pondré tres ejemplos muy diferentes: el catastro de Nueva Caledonia, quizá accesible en revistas especializadas, no se ha convertido en asunto del dominio público. En cuanto al problema de la enseñanza, se ha extendido la creencia de que la enseñanza privada es la enseñanza católica; no me ha sido posible saber la proporción de escuelas laicas dentro de la enseñanza privada. Otro ejemplo: desde que la derecha reconquistó un gran [204] número de ayuntamientos, se han suprimido los créditos para toda clase de empresas culturales, a veces grandes, pero muy a menudo pequeñas, locales, lo que resulta precisamente más interesante por el hecho de tratarse de empresas muy numerosas y muy pequeñas; no hay medio de obtener una lista

detallada de ellas. La derecha no tiene este tipo de problemas porque ella tiene de antemano sus intercesores directamente dependientes. Pero la izquierda tiene necesidad de intercesores indirectos o libres, de otro estilo, siempre que ella lo posibilite. La izquierda tiene auténtica necesidad de eso que tanto se ha devaluado, a causa del Partido comunista, bajo el título de "compañeros de viaje", y ello es así porque la izquierda necesita que la gente piense.

LA CONJURA DE LOS IMITADORES

¿Cómo definir la crisis actual de la literatura? El régimen de los best–sellers es la rotación rápida. Muchos libreros tienden a convertirse en vendedores de discos que sólo se ocupan de productos incluidos en un repertorio suministrado por un top–club o un hit–parade. La rotación rápida constituye necesariamente un mercado de lo previsible: incluso lo "audaz", lo "escandaloso" y lo extraño se adaptan a las formas previstas por el mercado. Las condiciones de la creación literaria, que sólo puede desenvolverse en el elemento de lo inesperado, la rotación lenta y la difusión progresiva, son muy frágiles. Nos arriesgamos a que los Beckett o los Kafka del futuro, que no se parecerán ni a Beckett ni a Kafka, no encuentren editor y pasen desapercibidos. Como dice Lindon: "nadie nota la ausencia de un desconocido". La U.R.S.S. perdió su literatura sin que nadie se diese cuenta. Podemos felicitarnos por el [205] progreso cuantitativo y el aumento de las tiradas: esto no impide que los escritores jóvenes estén encorsetados en un espacio literario que no va a darles la posibilidad de crear. Se está desarrollando una monstruosa novela estándar, hecha de imitaciones de Balzac, de

Stendhal, de Céline, de Beckett o de Duras. Pero es que Balzac es inimitable, Céline es inimitable: se trata de sintaxis nuevas, de "inesperados". Lo que se imita es ya una copia. Los imitadores se imitan entre ellos, y de ahí procede su enorme capacidad de propagación, así como la impresión de que son mejores que sus modelos, ya que conocen la técnica o la solución.

Es terrible lo que sucede en "Apostrophes"[30]. Se trata de un programa técnicamente muy logrado en cuanto a organización y encuadres. Pero también es la crítica literaria reducida a la nulidad, la literatura convertida en espectáculo de variedades. Pivot[31] no ha ocultado nunca que lo que verdaderamente le gusta es el fútbol y la gastronomía. La literatura se ha convertido en un concurso televisado. El verdadero problema de la programación televisiva es la invasión de los juegos. Es, como mínimo, inquietante que haya un público entusiasta, convencido de estar participando en una empresa cultural cuando observa cómo dos hombres compiten por formar una palabra de nueve letras. Están ocurriendo cosas insólitas acerca de las cuales ya el cineasta Rossellini lo dijo todo. Escuchemos atentamente: "El mundo actual es un mundo de una crueldad vana y excesiva. La crueldad consiste en violar la personalidad de la gente, obligarles a una confesión total y gratuita. Si se tratase de una confesión con miras a un fin [206] determinado, lo aceptaría, pero se trata del ejercicio de un mirón, de lo que yo llamaría un vicioso, y eso es cruel. Creo firmemente que la crueldad es siempre una manifestación de infantilismo. Todo el arte actual se está haciendo

[30] Ver nota de la pág 124. *[N. del T.]* [En la época de redacción de esta carta, programa de televisión francesa dedicado a la actualidad literaria.]

[31] Presentador de "Apostrophes". *[N. del T.]*

cada vez más infantil. Todos tienen el loco deseo de ser lo más infantiles que sea posible. No digo “ingenuos”, digo infantiles... En el arte actual sólo queda la lamentación o la crueldad, sin término medio: o uno se lamenta, o se hace un ejercicio absolutamente gratuito de pequeñas crueldades. Tómese como ejemplo toda esa especulación (llamemos a las cosas por su nombre) acerca de la incomunicabilidad y la alienación: no despierta en mí ternura alguna, sino que me da la impresión de una enorme complacencia... Y esto, como ya he dicho, es lo que me ha determinado a dejar de hacer cine...” Y esto mismo debería determinamos a dejar de hacer entrevistas. La crueldad y el infantilismo son una prueba de fuerza incluso para quienes se complacen en ambas cosas y se las imponen a aquellos que desearían escapar de ellas.

LA PAREJA DESBORDADA

A veces parece como si la gente no pudiera expresarse. Pero, de hecho, no paran de expresarse. Como esas malditas parejas en las que la mujer no puede distraerse o estar cansada sin que el hombre le diga: “¿Qué te pasa? Exprésate...”, ni tampoco el hombre sin que la mujer le diga..., etc. La radio y la televisión han desbordado a la pareja, la han dispersado por todas partes, y hoy estamos anegados en palabras inútiles, en cantidades ingentes de palabras y de imágenes. Le estupidez nunca es muda ni ciega. El problema no consiste en conseguir que la gente [207] se exprese, sino en poner a su disposición vacuolas de soledad y de silencio a partir de las cuales podrían llegar a tener algo que decir. Las fuerzas represivas no impiden expresarse a nadie, al

contrario, nos fuerzan a expresamos. ¡Qué tranquilidad supondría no tener nada que decir, tener derecho a no tener nada que decir, pues tal es la condición para que se configure algo raro o enrarecido que merezca la pena de ser dicho! Lo desolador de nuestro tiempo no son las interferencias, sino la inflación de proposiciones sin interés alguno. Lo que se denomina "el sentido de una proposición" no es más que el interés que suscita. No existe otra definición de sentido, el sentido es lo mismo que la novedad de una proposición. Podemos pasarnos horas escuchando a alguien sin encontrar nada que despierte el más mínimo interés... Por eso es tan difícil discutir, por eso jamás hay ocasión de discutir. No vamos a decirle a cualquiera: "Lo que dices no tiene ningún interés". Podemos decirle: "Es falso". Pero nunca se trata de que sea falso, simplemente es estúpido o carece de importancia. Ya se ha dicho mil veces. Las nociones de importancia, de necesidad, de interés, son infinitamente más decisivas que la noción de verdad. No porque ocupen su lugar, sino porque miden la verdad de lo que decimos. Incluso en la matemática: Poincaré decía que muchas teorías matemáticas no tienen ninguna importancia, carecen de interés. No decía de ellas que fuesen falsas sino algo peor.

EDIPO EN LAS COLONIAS

Es posible que los periodistas tengan una parte de responsabilidad en esta crisis de la literatura. Es obvio que siempre los periodistas han escrito libros. Pero, cuando lo [208] hacían, se introducían en otra forma diferente de la del diario, se convertían en escritores. La situación ha cambiado, porque el periodista ha llegado a convencerse de

que la forma libro le pertenece de pleno derecho, de que no cuesta ningún trabajo llegar a esta forma. Inmediatamente, el cuerpo periodístico ha conquistado la literatura. De ahí una de las figuras de la novela estándar, algo así como *Edipo en las colonias*, los viajes de un reportero, incluyendo su búsqueda personal de mujeres o de padres. Esta situación repercute sobre todos los escritores: el escritor ha de convertirse en periodista de sí mismo y de su obra. En el fondo, todo queda entre el periodista–autor y el periodista–crítico, y el libro no es más que un testigo que ambos se pasan, apenas necesario. Porque el libro no es más que un resultado de experiencias, de actividades, de intenciones, de finalidades que se despliegan en otro lugar. Se ha convertido él mismo en un registro. Así que todo el mundo parece llevar un libro dentro (y se siente como si lo llevase), a poco que tenga un empleo o simplemente una familia, un padre enfermo, un jefe abusivo. Cada uno tiene su novela en su familia o en su profesión... Se ha olvidado que la literatura implica, para todo el mundo, una búsqueda y un trabajo muy especial, una intención creadora específica que sólo puede tener lugar en la propia literatura, que no se encarga para nada de recibir los residuos directos de las actividades o intenciones de otra naturaleza. Es la "secundarización" del libro, bajo la máscara de promoción mercantil.

SI LA LITERATURA MUERE, MORIRÁ ASESINADA

Quienes no han leído ni comprendido a McLuhan pueden pensar que es natural que lo audiovisual sustituya [209] al libro, ya que comporta tantas potencialidades creativas como la difunta literatura u

otros medios de expresión. Pero esto es falso. Si lo audiovisual sustituye al libro, esto no sucederá como si un medio de expresión rival superase a otro, sino como consecuencia de un monopolio ejercido por unas formaciones que estrangulan las posibilidades creativas del propio medio audiovisual. Si la literatura muere, morirá forzosamente de muerte violenta, será un asesinato político (como en la U.R.S.S., aunque nadie se haya dado cuenta). No se trata de comparar géneros. La alternativa no se da entre la literatura escrita y lo audiovisual, sino entre las potencias creadoras (tanto en lo audiovisual como en la literatura) y el poder de domesticación. Es dudoso que lo audiovisual pueda alcanzar sus condiciones de creatividad si la literatura no consigue salvar las suyas. Las posibilidades creativas pueden ser muy diferentes según el modo de expresión que consideremos, pero no por ello dejan de comunicarse en la medida en que deben oponerse en conjunto a la instauración de un espacio cultural de mercado y conformidad, es decir, de "producción para el mercado".

EL PROLETARIADO JUEGA AL TENIS

El estilo es una noción literaria. Es una sintaxis. Se habla, no obstante, de estilo en las ciencias, donde no hay en absoluto sintaxis. O en los deportes. Hay estudios muy avanzados sobre los deportes, que yo apenas conozco, pero que quizá sirven para mostrar que el estilo es la novedad. Sin duda, los deportes tienen un aspecto de escala cuantitativa marcado por los "récords" y apoyado en el perfeccionamiento de los aparatos, del calzado, de [210] las pértigas... Pero también hay muta-

ciones cualitativas o de ideas, mutaciones que son una cuestión de estilo: el paso de la tijereta al rodillo ventral, al Fosbury flop; el modo en que en el salto de vallas ha dejado de rodear el obstáculo para dar paso a una zancada más larga. ¿Por qué no empezar por aquí? ¿Por qué habría que comenzar por hacer una historia determinada por los progresos cuantitativos? Todo estilo nuevo no implica tanto un nuevo "golpe" como un encadenamiento de posturas, es decir, un equivalente de la sintaxis que se realiza sobre la base de un estilo anterior pero que rompe con él. Las mejoras técnicas no son eficaces a menos que sean admitidas y seleccionadas por un estilo nuevo que no determinan por sí mismas. Por eso son tan importantes los "inventores" en los deportes, son los intercesores cualitativos. Por ejemplo, el tenis: ¿cuándo surgió esa manera de devolver el servicio en la que la pelota devuelta cae a los pies del adversario que está subiendo hacia la red? Creo, aunque no tengo seguridad de ello, que se debe a un gran tenista australiano de antes de la guerra, Bromwich. Es evidente que Borg ha inventado un estilo nuevo que abrió el tenis a una suerte de proletariado. En tenis como en otras cosas, hay inventores: MacEnroe es un inventor, es decir, un estilista, ha introducido en el tenis posturas egipcias (su servicio) y reflejos de Dostoyevski ("si te pasas el tiempo golpeándote la cabeza contra las paredes, la vida se toma imposible"). Después, puede ser que los imitadores lleguen a vencer a los inventores, a hacerlo mejor que ellos: son los best–sellers de los deportes. Borg ha engendrado una raza de oscuros proletarios, MacEnroe puede ser vencido por un campeón cuantitativo. Se dirá que los que copian se benefician de un movimiento que ellos no han creado, pero que son aún más fuertes que los creado-[211]res, y las federaciones deportivas

demuestran ostensiblemente su ingratitud frente a los inventores que les permiten vivir y prosperar. Pero esto no significa nada: la historia de los deportes pasa por estos inventores, que constituyen en cada momento lo inesperado, una nueva sintaxis, las mutaciones: sin ellos los progresos puramente tecnológicos sólo serían cuantitativos, sin importancia ni interés.

SIDA Y ESTRATEGIA MUNDIAL

Un problema muy importante de la medicina es el de la evolución de las enfermedades. Ciertamente, aparecen nuevos factores externos, nuevas formas microbianas o virales, así como nuevos datos sociales. Pero también importa la sintomatología, los grupos de síntomas: en un espacio de tiempo breve, los síntomas no se agrupan del mismo modo, se han aislado enfermedades que anteriormente se distribuían en otros contextos. La enfermedad de Parkison, la de Roger, etc., suponen grandes cambios en las agrupaciones de síntomas (algo así como una sintaxis de la medicina). La historia de la medicina es la historia de estas agrupaciones que, como en el caso anterior, son posibles gracias a los medios técnicos, pero que no están determinadas por ellos. ¿Qué ha sucedido en este campo después de la guerra? El descubrimiento del "stress", donde la enfermedad no ha sido engendrada por un "agresor", sino por reacciones de defensa no específicas que se desbocan o se agotan. Tras la guerra, las revistas de medicina se llenaron de discusiones sobre el stress de las sociedades modernas y el nuevo reparto de las enfermedades que podía suponer. Más recientemente, se han [212]

descubierto enfermedades de la autoinmunidad, las enfermedades de sí mismo: mecanismos de defensa que ya no reconocen a aquellas células del organismo de las que se les supone protectores o agentes externos que hacen que estas células sean incapaces de distinguirlos. El SIDA se inserta entre estos dos polos, el del stress y el de la autoinmunidad. Quizá nos estamos encaminando hacia enfermedades sin médico ni enfermo, como dice Dagonet en su análisis de la medicina actual: hay imágenes más que síntomas, y portadores más que enfermos. Esto no resolverá los problemas de la Seguridad Social, pero también es inquietante en otros dominios. Es notorio el hecho de que este nuevo tipo de enfermedad coincida con la política o la estrategia a nivel mundial. Se nos dice ahora que los riesgos de una guerra no proceden únicamente de un presunto agresor externo específico, sino de un error o de una falla en nuestros sistemas de defensa (de ahí la importancia de una fuerza atómica bien dominada...). Nuestras enfermedades responden al mismo esquema, o bien la política nuclear corresponde a nuestras enfermedades. El homosexual corre el riesgo de convertirse en el agresor biológico externo, así como las minorías o los refugiados desempeñan el papel de enemigo cualquiera. Es otra razón más para exigir un régimen socialista que rechace esta doble imagen de la enfermedad y de la sociedad.

Tenemos que hablar de la creación como si trazase su camino entre dos imposibilidades... Kafka explicaba: la imposibilidad de hablar alemán para un judío checo, la imposibilidad de hablar checo, la imposibilidad de no hablar. Pierre Perrault ha recuperado este problema: imposibilidad de no hablar, de hablar inglés, de hablar francés. La

crea-[213]ción tiene lugar en esos estrangulamientos. Incluso en una determinada lengua, en francés por ejemplo, una nueva sintaxis supone una lengua extranjera en el interior de la lengua. Si un creador no se encuentra atenazado por un conjunto de imposibilidades, no es un creador. Creador es aquel que se crea sus propias imposibilidades al mismo tiempo que crea lo posible. Como MacEnroe, encontrará la solución golpeándose la cabeza. Hay que darse contra la pared porque sin ese conjunto de imposibilidades no será posible hallar la línea de fuga, la salida que implica la creación, esta potencia de lo falso que constituye la verdad. Hay que escribir de forma líquida o gaseosa, precisamente porque la percepción normal y la opinión ordinaria son sólidas, geométricas. Es lo que hizo Bergson en filosofía, lo que James o Virginia Woolf hicieron con la novela y Renoir en el cine (así como el cine experimental, que ha llegado muy lejos en la exploración de los estados de la materia). No se trata de abandonar la tierra, sino de devenir tan terrestre como para inventar las leyes de los líquidos y los gases de los que depende la tierra. El estilo tiene, pues, necesidad de mucho silencio y de mucho trabajo para conseguir fabricar una turbulencia que, después, se lanzará como una cerilla perseguida por los niños en las aguas de un arroyo. Porque un estilo no se hace componiendo palabras, combinando frases o utilizando ideas. Hay que abrir las palabras, hender las cosas para extraer de ellas los vectores de la tierra. Todo escritor, todo creador es una sombra. ¿Cómo hacer la biografía de Proust o de Kafka? Cuando se escribe, la sombra es anterior al cuerpo. La verdad es la producción de existencia. No está en la cabeza, es algo existente. El escritor emite cuerpos reales. En el caso de Pessoa, se trata de personajes imaginarios, pero sólo hasta cierto

punto, ya que él les da una [214] escritura y una función. Pero él nunca hace en absoluto lo que hacen sus personajes. En la literatura, no es posible llegar muy lejos con el sistema: “He visto mucho, he viajado mucho”, en el que el autor hace primero las cosas y después las relata. El narcisismo de los autores es odioso, ya que no puede haber narcisismo de las sombras. Así se acaba la entrevista. Lo grave no es que alguien tenga que atravesar el desierto, si tiene tiempo y paciencia, lo grave es que los escritores jóvenes han nacido en el desierto, que corren el riesgo de que su empresa fracase antes de intentarla. Y sin embargo... es imposible que no nazca esa nueva estirpe de escritores que ya está ahí, enfrentada al trabajo y al estilo.

L’Autre Journal, n.º 8,
Octubre de 1985, entrevista con
Antoine Dulaure y Claire Parnet

[215]

13. Sobre la filosofía

– *Ha publicado usted un nuevo libro:* El pliegue. Leibniz y el Barroco[32]. *¿Podría reconstruir el itinerario que le ha conducido desde un estudio sobre Hume (*Empirismo y Subjetividad, *1953)*[33] *hasta este actual acerca de Leibniz? Siguiendo la cronología de sus libros, se diría que, tras una primera etapa consagrada a trabajos de historia de la filosofía, que culmina quizá en el* Nietzsche[34] *(1962), usted ha elaborado, primero en* Diferencia y repetición[35] *(1969), y después en los dos volúmenes de* Capitalismo y esquizofrenia *(1972 y 1980), escritos con Félix Guattari, una filoso-*[216]*fía propia que no es del todo universitaria. Parece que ahora, después de haber escrito sobre la pintura (Bacon)*[36] *y el cine, recupera una forma filosófica más clásica. ¿Se reconoce en esta descripción? ¿Ha de considerarse su obra como un todo, como una unidad? ¿O al contrario, señalaría usted rupturas, transformaciones?*

– Tres períodos son suficientes. Empecé, en efecto, con libros de historia de la filosofía, pero todos los autores de los que me he ocupado tenían para mí algo en común. Y todo tendía hacia la gran identidad Spinoza–Nietzsche.

---

[32] Trad. cast. J. Vázquez y U. Larraceleta. Ed. Paidós, Barcelona, 1989. *[N. del T.]*

[33] Trad. cast. H. Acevedo. Ed. Granica, Barcelona, 19787. *[N. del T.]*

[34] *Nietzsche et la philosophie,* Presses Universitaires de France, Paris. Trad. cast. C. Artal, *Nietzsche y la filosofía.* Ed. Anagrama, Barcelona, 1971. *[N. del T.]*

[35] Trad. cast. A. Cardín. Ed. Júcar, Madrid, 1988. *[N. del T.]*

[36] *Logique de la sensation.* Ed. de la Différence, París, 1981. *[N. del T.]*

La historia de la filosofía no es una disciplina particularmente reflexiva. Es como el arte del retrato en la pintura. Se trata de retratos mentales, conceptuales. Igual que en la pintura, hay que conseguir una semejanza con el retratado, pero por medios desemejantes, por medios diferentes: hay que producir un semblante, no reproducirlo (lo que significaría conformarse con repetir lo que tal filósofo dijo). Los filósofos aportan conceptos nuevos, los exponen, pero no dicen, o no dicen del todo los problemas a los que tales conceptos responden. Por ejemplo, Hume expone un concepto original de creencia, pero no dice por qué y cómo el problema del conocimiento se plantea de tal modo que el conocimiento aparece como una forma determinada de creencia. La historia de la filosofía no debe decir lo que ya dijo un filósofo, sino aquello que está necesariamente sobrentendido en su filosofía, lo que no decía y que, sin embargo, está presente en lo que decía.[217]

La filosofía consiste siempre en inventar conceptos. Nunca me han preocupado la superación de la metafísica o la muerte de la filosofía. La filosofía tiene una función que sigue siendo plenamente actual, crear conceptos. Nadie puede hacerlo en su lugar. Ciertamente, la filosofía siempre ha tenido rivales, desde los “pretendientes” de Platón hasta el bufón de Zaratustra. Hoy, estos rivales son la informática, la comunicación, la promoción comercial que se ha apropiado de las palabras “concepto” y “creativo”, y estos “conceptores” constituyen una estirpe de desvergonzados que hacen del acto de vender el supremo pensamiento capitalista, el *cogito* mercantil. La filosofía se siente pequeña ante esos poderes pero, si muere, al menos será de risa.

La filosofía no es comunicativa, ni tampoco contemplativa o reflexiva: es creadora, incluso revolucionaria por naturaleza, ya que no cesa de crear conceptos nuevos. La única condición es que satisfagan una necesidad y que presenten cierta extrañeza, cosa que sólo sucede cuando responden a problemas verdaderos. El concepto es lo que impide que el pensamiento sea simplemente una opinión, un parecer, una discusión, una habladuría. Todo concepto es, forzosamente, paradoja. Félix Guattari y yo hemos intentado exponer una filosofía en *El Anti–Edipo* y en *Mil Mesetas*, especialmente en este último, que es un libro muy amplio que propone muchos conceptos. No es una colaboración: hemos escrito un libro y luego otro, no "un" libro en el sentido de unidad, sino como el artículo indeterminado. Cada uno de nosotros tenía un pasado y un trabajo anterior, él en psiquiatría, en política y en una filosofía ya rica en conceptos, y yo había escrito *Diferencia y repetición* y *Lógica del sentido*. Pero no hemos colaborado [218] como dos personas. Más bien como dos arroyos que se encuentran para configurar "un" tercero, nosotros. Después de todo, una de las cuestiones eternas de la filosofía es la interpretación del "filo". *Una* filosofía, esto significó para mí como un segundo período, al que nunca habría llegado y que no habría cumplido sin Félix.

Supongamos que hay, después, una tercera etapa en la que me ocupo de la pintura y del cine, aparentemente de imágenes. Pero se trata de libros de filosofía. Creo que el concepto comporta otras dos dimensiones, el afecto y el percepto. Esto, y no las imágenes, es lo que me interesa. Los perceptos no son percepciones, son paquetes de sensaciones y relaciones que sobreviven a quienes los experimentan. Los

afectos no son sentimientos, son devenires que desbordan a quien los atraviesa (que deviene otro). Los grandes novelistas ingleses o americanos escriben con frecuencia mediante perceptos; Kleist y Kafka, mediante afectos. El afecto, el percepto y el concepto son tres potencias inseparables que van del arte a la filosofía y viceversa. Lo más difícil es, evidentemente, la música, de cuyo análisis hay un bosquejo en *Mil Mesetas:* el ritornelo entraña las tres potencias. Hemos querido convertir el ritornelo en uno de nuestros conceptos principales, en relación con el territorio y con la Tierra, el pequeño y el gran ritornelo. Al final, todos estos períodos se prolongan y se mezclan, ahora lo veo claro en este libro acerca de Leibniz o sobre el Pliegue. Preferiría hablar de lo que me propongo hacer a partir de ahora.

– *Vayamos por partes. ¿No podríamos empezar por hablar de su vida? ¿No hay ninguna relación entre bibliografía y biografía?* [219]

– Las vidas de los profesores suelen ser poco interesantes. Están, eso sí, los viajes, pero los profesores tienen que pagar sus viajes con palabras, experiencias y coloquios, mesas redondas, hablar, hablar todo el tiempo. Los intelectuales tienen una gran cultura, tienen opinión acerca de todo. Yo no soy un intelectual porque no tengo una cultura de la que pueda disponer, carezco de reservas. Lo que sé lo sé únicamente de cara a las necesidades del trabajo de cada momento y, si vuelvo a ello algunos años después, necesito volver a aprenderlo todo. Es muy agradable no tener ideas u opiniones acerca de tal o cual cosa. No padecemos de incomunicación sino que, al contrario, padecemos por todas las fuerzas que nos obligan a expresarnos cuando no tenemos gran cosa que decir. Viajar es ir a otro lugar a decir algo y regresar

para decir algo aquí. A no ser que no se regrese, que uno se construya en otro lugar su guarida. Tengo poca inclinación a los viajes: no hay que moverse mucho, para no espantar a los devenires. Me ha sorprendido mucho una frase de Toynbee: "Nómadas son los que no se mueven, se convierten en nómadas porque se niegan a partir".

Si desea usted aplicarme los criterios de conexión entre biografía y bibliografía, verá que escribí mi primer libro bastante pronto, y después dejé de publicar durante ocho años. Yo sé lo que hacía y cómo vivía durante aquellos años, pero lo sé en abstracto, como si otra persona me relatase unos recuerdos de los que yo no dudo, pero que no son realmente mis recuerdos. Es como un vacío en mi vida, un vacío de ocho años. Esto es lo que me interesa de una vida, sus vacíos, sus lagunas, a veces dramáticas y a veces no. Casi todas las vidas atraviesan una catalepsia [220] vacíos en donde tiene lugar el movimiento. Pues la cuestión es cómo moverse, cómo perforar el muro para dejar de golpearse la cabeza contra él. Quizá todo consista en no moverse demasiado, evitar los falsos movimientos, residir allí donde no hay memoria. Un hermoso cuento de Fitzgerald trata de una persona que pasea por una ciudad con un agujero de diez años. También sucede a veces lo contrario: no ya vacíos, sino exceso de recuerdos sobreabundantes, flotantes, que no se pueden localizar ni almacenar (¿cuándo me pasó aquello?). No sabemos qué hacer con esos recuerdos, están de más. ¿Tenía yo siete años, catorce o cuarenta? Éstas son las dos cosas más interesantes de una vida: las amnesias y las hiper–mnesias.

– Usted ha aplicado esta crítica de la comunicación especialmente a la televisión. Se ha explicado usted a este respecto en el prólogo al libro

de Serge Daney Ciné–Journal. *Pero, ¿cómo se comunica el filósofo?, ¿cómo se debe comunicar? Desde Platón, los filósofos escriben libros, se expresan mediante libros. Esto no ha cambiado hasta hoy día, en que se distinguen dos tipos de aquellos que se denominan o son denominados filósofos: los hay que enseñan, que siguen enseñando, que ocupan una cátedra universitaria y que creen que esto es importante. Y los hay que no enseñan, que incluso rechazan la enseñanza y que intentan ocupar los medios de comunicación de masas: son los "nuevos filósofos". Parece que usted se sitúa en la primera de estas categorías. Usted* [221] *incluso ha publicado un "panfleto" contra los "nuevos filósofos". ¿Qué significa para usted dar clases? ¿qué tiene de insustituible este ejercicio?*

– Las clases han ocupado toda una parte de mi vida, me he empleado en ellas con pasión. No es lo mismo que una conferencia, ya que se trata de un período muy dilatado y de un público relativamente constante, a veces a lo largo de varios años. Es como un laboratorio de investigación: se organizan cursos acerca de aquello que uno investiga, no acerca de lo que uno sabe. Hay que prepararse durante mucho tiempo para llegar a tener unos minutos de inspiración. Me vino bien dejarlo cuando comprendí que necesitaba prepararme mucho más para conseguir una inspiración más dolorosa. Y el porvenir es sombrío, ya que cada vez es más difícil hacer investigación en las universidades francesas.

Las clases son como una *Sprechgesang,* más parecidas a la música que al teatro. Nada se opone en principio a que un curso sea como un concierto de rock. Hay que reconocer que Vincennes (y esto siguió

siendo así cuando se nos trasladó violentamente a Saint–Denis) reunía unas condiciones excepcionales. En filosofía, rechazamos el principio de los "conocimientos progresivos": el mismo curso se dirigía a estudiantes de primero y de último año, a estudiantes y a no–estudiantes, a filósofos y a no–filósofos, jóvenes y mayores de múltiples nacionalidades. Siempre asistían pintores o músicos, cineastas o arquitectos jóvenes que mostraban un pensamiento muy exigente. Las sesiones eran larguísimas, pero nadie las escuchaba enteras, cada uno tomaba lo que necesitaba o [222] deseaba, lo que le servia para algo, aunque estuviese muy alejado de su disciplina. Atravesamos un período de intervenciones directas, casi esquizofrénicas, hasta que llegó la era de los cassettes, y de los custodios de los cassettes, pero incluso entonces tenían lugar intervenciones, entre una semana y la siguiente, mediante notas a veces anónimas.

Nunca le dije a este público lo que significó para mí, lo que le debo. Nada menos parecido a las discusiones. La filosofía no tiene estrictamente nada que ver con las discusiones: ya es suficiente con molestarse en comprender el problema que alguien plantea y cómo lo hace, lo que se precisa es enriquecerlo, variar sus condiciones, añadirle algo o conectarlo con otra cosa, pero nunca discutir. Era como una cámara de ecos, un serpentín en el que las ideas retornaban después de haber pasado por muchos filtros. Allí fue donde me di cuenta de que la filosofía no requiere únicamente una comprensión filosófica, por conceptos, sino también una comprensión no filosófica, por afectos y perceptos. Los dos aspectos son necesarios. La filosofía mantiene una relación esencial y positiva con la no–fílosofía: se dirige directamente a

no filósofos. El caso más asombroso es el de Spinoza: es el filósofo absoluto, y la *Ética es* el gran libro del concepto. Pero, al mismo tiempo que es el filósofo más puro, se dirige estrictamente a todo el mundo: cualquiera puede leer la *Ética* si es capaz de dejarse arrastrar por su corriente, por su fuego. O Nietzsche. Al contrario, un exceso de saber mata lo que la filosofía tiene de vital. La comprensión no filosófica no es una comprensión insuficiente o provisional, es una de las dos mitades, una de las dos alas.[223]

– *En el Prefacio a* Diferencia y repetición, *escribió usted lo siguiente: "Se aproxima una época en la que ya no será posible escribir un libro de filosofía tal y como se viene haciendo desde hace mucho tiempo". Y añadía que la búsqueda de estos nuevos medios de expresión filosófica, inaugurada por Nietzsche, debe continuar en conexión con el desarrollo de "otras artes" como el cine o el teatro. Cita usted a Borges como modelo analógico del tratamiento de la historia de la filosofía (tal y como el propio Foucault lo hizo respecto de su propio pensamiento en* Las palabras y las cósase. *Doce años más tarde, escribe, a propósito de las quince "mesetas" de* Mil Mesetas, *que es posible leerlas de modo casi independiente, y que únicamente la conclusión debe ser leída al final, una conclusión a lo largo de la cual usted va señalando, en una especie de órbita enloquecida, los números de las mesetas precedentes. Como si hubiese una voluntad de asumir al mismo tiempo el orden y el desorden sin ceder a ninguno de ellos. ¿Cómo se plantea hoy este problema del estilo de la filosofía, de la composición o la arquitectura de un libro de filosofía? Y, en este contexto, ¿qué significa escribir entre dos? Escribir entre dos es algo excepcional en la historia de la filosofía,*

tanto más cuando no se trata de un diálogo. ¿Cómo y por qué escribir entre dos? ¿Cómo trabajaron ustedes? ¿Cuáles eran sus exigencias? ¿Quién es el autor de esos libros? ¿Tienen un autor?

– Los grandes filósofos son también grandes estilistas. El estilo, en filosofía, es el movimiento del concepto. Claro está que el estilo no existe fuera de las frases, pero las frases no tienen otro objeto que darle vida, una vida independiente. El estilo es una forma de variación lingüística, una modulación y una tensión de todo el lenguaje [224] hacia el Afuera. Ocurre en filosofía como en las novelas: hay que preguntarse qué es lo que va a suceder o qué ha pasado, sólo que los personajes son los conceptos y los ambientes, los paisajes, son espacio-tiempos. Se escribe siempre para dar vida, para liberar la vida allí donde está presa, para trazar líneas de fuga. Hace falta, para ello, que el lenguaje no sea un sistema homogéneo sino un sistema desequilibrado, siempre heterogéneo: el estilo abre en él diferencias de potencial entre las que puede pasar algo, en las que algo puede suceder, en las que surge un resplandor del lenguaje mismo que nos permite ver y pensar algo que había permanecido en la sombra alrededor de las palabras, entidades cuya existencia ni se sospechaba. Hay dos cosas que se oponen al estilo: una lengua homogénea, o, al contrario, una heterogeneidad tan grande que se convierte en indiferencia, gratuidad, sin que nada preciso tenga lugar entre esos polos. Debe haber una tensión entre una oración principal y otra subordinada, una especie de zig–zag, incluso y especialmente cuando la frase tiene un aspecto completamente recto. Hay estilo cuando las palabras producen un resplandor que va de unas a otras, aunque estén muy alejadas.

De modo que no es un problema escribir entre dos, todo lo contrario. Sería problemático si fuésemos dos personas, cada una con su propia vida y sus opiniones, que se hubiesen propuesto colaborar una con la otra, discutir. Cuando he dicho que Félix y yo éramos como arroyos quería decir que la individuación no es necesariamente personal. No estamos nada seguros de ser personas: una corriente de aire, un viento, un día, una hora del día, un arroyo, un lugar, una batalla o una enferme-[225]dad tienen una individualidad impersonal. Nosotros llamamos a esto "hecceidades". Se componen como arroyos, como ríos. El lenguaje las expresa y ellas producen diferencias en el lenguaje, que les confieren una vida propia e individual y hacen que algo pase entre ellas. Todo el mundo habla a nivel de opinión, decimos "yo" o "soy una persona" como si dijéramos "ha salido el sol". Pero nosotros no estamos seguros de ello, no creemos que sea un buen concepto. Félix y yo, como muchos otros, no nos sentimos exactamente personas. Tenemos más bien una individualidad de acontecimientos, lo que no es en absoluto una fórmula ambiciosa, ya que las hecceidades pueden ser muy modestas y microscópicas. En todos mis libros he investigado la naturaleza del acontecimiento: es el único concepto filosófico capaz de desplazar al verbo ser y al atributo. Escribir entre dos se convierte, en este contexto, en algo totalmente normal. Basta con que pase algo, una corriente portadora de un nombre propio. Incluso cuando uno cree que escribe solo, lo hace siempre con otro, que no siempre puede identificarse.

En *Lógica del sentido* intenté una especie de composición serial. Pero *Mil Mesetas es* más complejo: la "meseta" no lo es metafórica-

mente, se trata de zonas de variación continua, como torres que dominan cada una una región, y que se hacen señas entre sí. Una composición india o genovesa. Ahí es donde, a mi modo de ver, hemos estado más cerca de un estilo, es decir, de una politonalidad.

– *La literatura siempre ha estado presente en su trabajo, casi de forma paralela a la filosofía: la* Presentación de [226] Sacher–Masoch[37], *el librito sobre Proust*[38] *(que no ha dejado de crecer), gran parte de* Lógica del sentido, *tanto en el libro mismo (sobre Lewis Carroll) como en los apéndices (sobre Klossowski, Michel Toumier o Zola), el libro sobre Kafka*[39]*: escrito con Guattari como continuación de* el Anti–Edipo, *un capítulo de sus* Diálogos *con Claire Parnet (sobre la "superioridad de la literatura angloamericana") y muchos fragmentos de Mil* Mesetas; *la lista es considerable. Sin embargo, no hay nada comparable a lo que sucede, eminentemente, con sus libros sobre el cine, y en menor grado con la* Logique de la sensation, *aunque verse sobre el trabajo de un único pintor: me refiero a la ordenación racional de toda una forma de arte, de un plano de expresión. ¿Sucede acaso que la literatura está demasiado cerca de la filosofía, incluso de su expresión, y que sólo puede acompañar la totalidad de su movimiento mediante inflexiones? ¿O es por otras razones?*

---

[37] Estudio de Deleuze que se publicó originariamente en Francia como introducción a *La Venus de las Pieles.* Ed. de Minuit, París, 1967. Trad. cast. A. M. García, Ed. Taurus, Madrid, 1973. *[N. del T.]*

[38] *Proust el les signes.* Presses Universitaires de France, París, 1964. Trad. cast. de la edición aumentada de 1970, F. Monge, *Proust y los signos.* Ed. Anagrama, Barcelona, 1972. *[N. del T.]*

[39] *Kafka. Pour une littérature mineure.* Ed. de Minuit, París, 1975. Trad. cast. *Kafka. Por una literatura menor.* Ed. Era, México, 1980. *[N. del T.]*

– No sé, no creo que exista esa diferencia. He soñado a menudo con escribir una serie de estudios bajo el título general de "Crítica y Clínica"[40]: no porque los grandes [227] autores o los grandes artistas sean enfermos, ni siquiera enfermos sublimes, ni por afán de buscar en ellos las marcas de la psicosis o de la neurosis como el secreto que su obra encierra o como su clave. No son enfermos sino médicos, y de una clase muy especial. ¿Por qué una perversión tan antigua como el mundo recibe su nombre de Sacher–Masoch? No porque él la "padezca", sino por que renueva sus síntomas, traza un cuadro original en el cual el contrato aparece como el signo principal, vinculando asimismo las conductas masoquistas a las minorías étnicas y al papel desempeñado por las mujeres en el interior de tales minorías: el masoquismo se convierte en un acto de resistencia, inseparable del sentido del humor característico de las minorías. Masoch es un gran sintomatólogo. Proust no explora la memoria sino toda clase de signos, cuya naturaleza es preciso descubrir a partir de los diferentes medios, modos de emisión, materias o regímenes. *La Recherche* es una semiología general, una sintomatología de los mundos. La obra de Kafka es el diagnóstico de todas las potencias diabólicas que nos amenazan. Como decía Nietzsche, el artista y el filósofo son médicos de la civilización. Es lógico que, llegado el caso, se interesaran tan poco por el psicoanálisis: el psicoanálisis reduce brutalmente el secreto, no comprende los signos ni los síntomas, lo remite todo a lo que Lawrence llamaba "el sucio secretito".

---

[40] Sueño en cierto modo realizado hoy día: *Critique et Clinique.* Ed. de Minuit, París, 1993. *[N. del T.]*

No es cuestión únicamente de diagnóstico. Los signos remiten a modos de vida, a posibilidades de existencia, son los síntomas de una vida emergente o decadente. Pero un artista no puede conformarse con una vida decadente ni con una vida personal. La escritura no se hace con el yo, con las enfermedades y los recuerdos. El acto [228] de escribir es una tentativa de convertir la vida en algo que no es sólo personal, de liberar la vida de aquello que la aprisiona. El artista o el filósofo tienen a menudo una salud escasa y frágil, un organismo débil, un equilibrio precario: Spinoza, Nietzsche, Lawrence. Pero lo que les mina no es la muerte sino más bien un cierto exceso de vida que han llegado a ver, a experimentar, a pensar. Una vida demasiado grande para ellos, pero de la cual, gracias a ellos, "se revelan los signos": el final de Zaratustra, el libro quinto de la *Ética.* Se escribe en función de un pueblo futuro que aún carece de lenguaje. Crear no es comunicar sino resistir. Hay un profundo vínculo entre los signos, el acontecimiento y la vida, el vitalismo. Es la potencia de una vida no orgánica, la que puede tener lugar en la línea de un dibujo, en una línea de escritura o de música. Los organismos mueren, pero no la vida. No hay obra que no deje a la vida una salida, que no señale un camino entre los adoquines. Todo cuanto he escrito –al menos así lo espero– ha sido vitalista, y constituye una teoría de los signos y del acontecimiento. No creo que el problema se plantee de modo distinto en literatura que en otras artes, ocurre simplemente que no he tenido ocasión de hacer el libro que hubiera deseado sobre la literatura.

– *El psicoanálisis está aún presente, subyace, aunque sea de un modo muy particular, en* Diferencia y repetición *y* Lógica del sentido. *A*

partir de El Anti–Edipo, *primer volumen de* Capitalismo y esquizofrenia, *se convierte claramente en el enemigo que hay que derrotar. Pero, justamente por ello, y de un modo aún más profundo, sigue siendo por excelencia la visión de la que hay que deshacerse para poder pensar algo nuevo, casi para poder de nuevo pensar. ¿Por qué ocurre esto? ¿Por qué* El Anti–Edipo *fue el* [229] *primer gran libro filosófico de la coyuntura de Mayo del 68, quizá su primer manifiesto filosófico verdadero? En este libro se dice claramente y en seguida que el porvenir no está en alguna clase de síntesis freudo–marxista. Es una liberación de Freud (de Lacan y de sus estructuras), del mismo modo que se ha llegado a pensar que los "nuevos filósofos" nos liberaban fácilmente de Marx (y de la revolución). ¿Cómo percibe usted esto que parece ser una peculiar analogía?*

– Lo curioso es que no fui yo quien saqué a Félix del psicoanálisis, sino él quien me sacó a mí. En mi estudio sobre Masoch, y después en *Lógica del sentido,* yo creía haber alcanzado ciertos resultados acerca de la falsa unidad sado–masoquista, o bien acerca del acontecimiento, que no se conformaban a la doctrina psicoanalítica, pero que eran conciliables con ella. Félix, al contrario, seguía siendo psicoanalista, discípulo de Lacan, pero como un "hijo" que ya ha comprendido que será imposible reconciliarse. *El Anti–Edipo* fue una ruptura que se llevó a cabo por sí misma, a partir de dos temas: el inconsciente no es un teatro sino una fábrica, una máquina productiva; el inconsciente no delira acerca de papá–y–mamá, delira acerca de las razas, las tribus, los continentes, la historia, la geografía, siempre un campo social. Buscábamos una concepción inmanente, un uso inmanente de las síntesis del

inconsciente, un productivismo o un constructivismo del inconsciente. Entonces nos dimos cuenta de que el psicoanálisis no había llegado a comprender el significado del artículo indeterminado (un niño...), un devenir, (los devenires–animales, las relaciones con los animales), un deseo, un enunciado. Nuestro último texto sobre el psicoanálisis, en *Mil Mesetas,* trata del "Hombre de los lobos": [230] mostramos que el psicoanálisis es incapaz de pensar lo plural o lo múltiple, una manada en lugar de un solo lobo, un osario en lugar de un hueso único.

El psicoanálisis nos parecía una formidable empresa destinada a conducir el deseo a un callejón sin salida y a impedir que la gente dijese lo que tenía que decir. Una empresa contra la vida, un canto a la muerte, a la ley y a la castración, sed de trascendencia, sermón, psicología (en el sentido de que no hay más psicología que la del sacerdote). La importancia de este libro tras el 68 radicaba, en efecto, en su ruptura con las tentativas freudo–marxistas: no intentábamos repartir ni conciliar niveles sino, al contrario, situar en un solo plano una producción que es al mismo tiempo social y deseante, según una lógica de flujos. El delirio opera sobre lo real, no reconocíamos más elemento que lo real, lo imaginario y lo simbólico nos parecían categorías falsas.

El Anti–Edipo planteaba la univocidad de lo real, era una especie de spinozismo del inconsciente. Pienso que el 68 fue este mismo descubrimiento. Quienes abominan del 68 o justifican su renuncia a él, lo consideran con un carácter simbólico o imaginario. Y eso es precisamente lo que no fue en absoluto, se trató de una irrupción de lo real puro. No veo, en cualquier caso, ni la más mínima analogía entre la posición de *El Anti–Edipo* frente a Freud y la de los "nuevos filósofos"

frente a Marx, que encuentro espantosa. *El Anti–Edipo* pretende criticar al psicoanálisis en función de una concepción del inconsciente que, acertada o errónea, se detalla en el libro. Cuando los "nuevos filósofos" denuncian a Marx, no hacen un nuevo análisis del capital, que deja misteriosamente de existir para ellos, [231] denuncian las consecuencias éticas y políticas estalinistas que suponen que se derivan de Marx. Estarían más cercanos de aquellos que acusan a Freud de las consecuencias inmorales de su doctrina: y esto no tiene nada que ver con la filosofía.

– *Usted defiende constantemente la inmanencia: su pensamiento más propio parece un pensamiento sin carencia ni negación, que evacúa sistemáticamente todo atisbo de trascendencia, sea de la clase que sea. A uno le apetecería preguntarle: ¿Es esto auténticamente verdadero? ¿Cómo es posible? Tanto más cuando, a pesar de esta inmanencia generalizada, sus conceptos siempre son parciales y locales. Desde* Lógica del sentido, *parece como si su intención fuese producir una batería de conceptos distinta para cada nuevo libro. Ciertamente, hay transposiciones y matizaciones, pero, globalmente, el vocabulario de los libros sobre el cine no es el mismo que el de la* Logique de la sensation, *que no es tampoco el mismo de* Capitalismo y esquizofrenia, *y así sucesivamente. Es como si, en lugar de retroceder sobre sí mismos para precisarse, refinarse, complicarse o enriquecerse, sus conceptos, por así decirlo, tuviesen que formar un cuerpo distinto en cada ocasión, un nivel específico de invención. ¿Quiere esto decir que serían inadecuados de cara a una reconstrucción, en una formula-*

ción global? ¿O se pretende únicamente producir la máxima apertura, sin prejuzgar nada? ¿Cómo conciliar esto con la inmanencia?

– Trazar un plano de inmanencia, trazar un campo de inmanencia: esto es lo que han hecho todos los autores de los que me he ocupado (incluso Kant, cuando denuncia el uso trascendente de las síntesis, aunque él se atenga [232] a la experiencia posible y no a la experimentación real). Lo Abstracto no explica nada, necesita ser explicado: no hay universales, no hay trascendencia, no hay Uno, no hay sujeto (ni objeto), no hay la Razón; sólo hay procesos: pueden ser procesos de unificación, de subjetivación, de racionalización, eso es todo. Tales procesos actúan en las multiplicidades concretas, la multiplicidad es el auténtico elemento en el que suceden las cosas. Las multiplicidades son los pobladores del campo de inmanencia, como las tribus que pueblan el desierto sin que deje por ello de ser un desierto. Y el plano de inmanencia debe ser construido, la inmanencia es constructivismo, cada multiplicidad asignable constituye algo así como una región de ese plano. Todos los procesos se producen en el plano de inmanencia y en una multiplicidad asignable: las unificaciones, subjetivaciones, racionalizaciones o centralizaciones carecen de privilegios, son a menudo un *impasse* o una obstrucción que impide cruzar la multiplicidad, que impide la prolongación de sus líneas, la producción de novedad.

Al invocar una trascendencia se detiene el movimiento para introducir una interpretación en lugar de experimentar. Bellour lo ha mostrado a la perfección en el caso del cine, de los flujos de imágenes. En efecto, la interpretación se realiza siempre en nombre de algo que se

supone ausente. La unidad es precisamente aquello de lo que carece la multiplicidad, como el sujeto es lo que le falta al acontecimiento ("Llueve"). Hay, sin duda, fenómenos de carencia, pero siempre en función de abstracciones, el punto de vista de la trascendencia sólo puede ser el de un Yo, y sólo se produce cuando hay un impedimento para construir el plano de inmanencia. Los procesos son los [233] devenires, los cuales no pueden juzgarse por los resultados que alcanzan, sino por las cualidades de su transcurso y por la potencia de su continuación: es el caso de los devenires–animales o de las individuaciones no subjetivas. Hemos contrapuesto, en este sentido, los rizomas a los árboles, ya que los árboles, o más bien los procesos arborescentes, son los límites provisionales que detienen por un momento el rizoma y su transformación. No hay universales, sólo singularidades. Un concepto no es un universal, sino simplemente un conjunto de singularidades cada una de las cuales se prolonga hasta las inmediaciones de otra.

Tomemos otra vez como ejemplo el concepto de ritornelo: se relaciona con el territorio. Hay ritornelos en el territorio, ritornelos que marcan el territorio. Pero también los hay cuando se quiere llegar a él, o cuando se tiene miedo a la oscuridad de la noche, incluso cuando se abandona ("adiós, me voy..."). Estas son ya tres posiciones diferenciales. Sucede, entonces, que el ritornelo expresa la tensión entre el territorio y algo más profundo, la Tierra. Si esto es así, la Tierra es la Desterritorializada, es inseparable del proceso de desterritorialización que constituye su movimiento aberrante. Tenemos así un conjunto de singularidades que se prolongan unas en otras, se trata de un concepto

que, en cuanto tal, remite a un acontecimiento: un *lied*. Se percibe un cántico, acercándose o alejándose. Esto es lo que sucede en el plano de inmanencia: poblado de multiplicidades, de singularidades que se conectan, de procesos o devenires que se desarrollan, de intensidades ascendentes o descendentes.

Concibo la filosofía como una lógica de las multiplicidades (me siento, en este sentido, muy cerca de Michel [234] Serres). Crear conceptos es construir una región del plano, añadir una región a las existentes, explorar una nueva región, llenar un vacío. El concepto es un compuesto de líneas o curvas consolidadas. Los conceptos deben renovarse porque el plano de inmanencia se construye regionalmente, es una construcción local de aproximación progresiva. Por eso los conceptos actúan a ráfagas: en *Mil mesetas,* cada "meseta" debería ser una de estas ráfagas. Esto no significa que no sean objeto de corrección o de sistematización. Al contrario, la potencia del concepto radica en la repetición: es la conexión de una región con otra. Esta conexión es una actividad indispensable, perpetua, el mundo como *patchwork*. Esa doble impresión a la que usted alude –un solo plano de inmanencia y, sin embargo, conceptos que siempre son locales– es, por tanto, plenamente exacta.

Para mí, el constructivismo sustituye a la reflexión. Y lo que sustituye a la comunicación es una especie de expresionismo. El expresionismo en filosofía ha llegado a su máxima altura con Spinoza y Leibniz. Me ha parecido que se podía encontrar ahí un concepto de Otro que no se define por ser objeto ni sujeto (otro sujeto), sino la expresión de un mundo posible. Alguien a quien le duelen las muelas y un japonés que

camina por la calle expresan mundos posibles. Y hablan: me hablan del Japón, inclusive es el japonés quien lo hace, o quizá me habla en japonés; en este sentido, el lenguaje confiere una realidad al mundo posible en cuanto tal, la realidad de lo posible en cuanto posible (si, al contrario, me voy al Japón, deja de ser posible). Aunque sea de esta manera tan sumaria, la inclusión de los mundos posibles en el plano de inmanencia convierte al expresionismo en complementario del constructivismo. [235]

– *Pero, ¿de dónde surge esa necesidad de crear nuevos conceptos? ¿Hay "progreso" en filosofía? ¿Cómo definiría usted las tareas, la necesidad e incluso el "programa" de la filosofía en nuestros días?*

– Supongo que existe una imagen del pensamiento que varía enormemente, y que ha cambiado mucho a lo largo de la historia. No entiendo por imagen del pensamiento el método, sino algo más profundo, algo siempre presupuesto, un sistema de coordenadas, de dinamismos, de orientaciones: lo que significa pensar, "orientarse en el pensamiento". Siempre estamos en el plano de inmanencia, pero, ¿se trata de trazar verticales, de enderezarse a sí mismo, o, al contrario, se trata de prolongarse, de recorrer toda la longitud de la línea horizontal, de arrastrar más lejos el plano? ¿Y cuáles son esas verticales que nos dan algo que contemplar o que tenemos que comunicar o reflexionar? ¿Habría que suprimir toda verticalidad, toda trascendencia, echarnos sobre la tierra y abrazarla sin mirar, sin reflexión, sin comunicación? ¿Está con nosotros nuestro Amigo o estamos solos, Yo=Yo? ¿Somos amantes u otra cosa distinta, qué riesgos corremos de traicionamos a nosotros mismos, de ser traicionados o de traicionar? ¿No llega un

momento en el que hay que desconfiar incluso del amigo? ¿Cómo entender el "filo" de la filosofía? ¿Tiene el mismo sentido en Platón que en el libro de Blanchot *La amistad*[41], aunque se trate en ambos casos del pensamiento? Desde Empédocles, se ha desarrollado toda una dramaturgia del pensamiento. [236]

La imagen del pensamiento es como el presupuesto de la filosofía: la precede, no se trata ya de una comprensión no filosófica de la filosofía, sino de una comprensión prefilosófica. Hay mucha gente que entiende por pensar "discutir un poco". Esta es, obviamente, una imagen estúpida, pero incluso los estúpidos tienen una imagen del pensamiento, y no es posible determinar las condiciones de la filosofía más que sacando a la luz estas imágenes del pensamiento. ¿Tenemos la misma imagen del pensamiento que Platón, que Descartes o incluso que Kant? ¿Se transforma esta imagen por presiones imperativas (que expresarían determinismos externos), o existe más bien un devenir del pensamiento? ¿Podemos seguir pretendiendo que buscamos la verdad, cuando nos debatimos en el sin–sentido?

La imagen del pensamiento orienta la creación de conceptos. Es como un grito, mientras que los conceptos son cantos. Hay que responder a la pregunta "¿Hay progreso en filosofía?" como Robbe–Grillet responde respecto de la novela: no tenemos ninguna razón para hacer filosofía como la hizo Platón, y no porque hayamos superado a Platón sino, al contrario, porque Platón es insuperable, y carece de interés volver a empezar algo que él ya hizo de una vez y para siempre. No nos

[41] Ed. Gallimard, París, 1971. El titulo de la edición española de este libro es *La risa de los dioses.* Trad. cas. J. A. Doval, Ed. Taurus, Madrid, 1976. *[N. del T.]*

queda más que una alternativa: hacer historia de la filosofía, o hacer injertos de Platón en problemas que no son platónicos.

Este estudio de las imágenes del pensamiento, que podríamos llamar noología, constituiría los prolegómenos de la filosofía. Tal es el verdadero objeto de *Diferencia y repetición*: la naturaleza de los postulados en la imagen del pensamiento. Estaba fascinado por este problema en [237] *Lógica del sentido*, donde la altura, la profundidad y la superficie constituyen las coordenadas del pensamiento, y trabajé sobre ello en *Proust y los signos,* porque Proust contrapone toda la potencia de los signos a la imagen griega; volvimos a encontrarnos con este tema en *Mil Mesetas,* ya que el rizoma es la imagen del pensamiento que se opone al árbol. En esta cuestión no tenemos un modelo ni una guía sino un referente, un cruce con el que nos encontramos continuamente: el estado de los conocimientos acerca del cerebro.

La filosofía mantiene una relación privilegiada con la neurología, como puede verse en el caso del asociacionismo, de Schopenhauer o de Bergson. Nuestra inspiración no viene hoy de los ordenadores sino de la microbiología del cerebro: el cerebro se presenta como un rizoma, una hierba más que un árbol, "an uncertain system" con mecanismos probabilísticos, semi–aleatorios, cuánticos. No es que pensemos según los conocimientos que tengamos acerca del cerebro, sino que todo pensamiento nuevo traza en el cerebro surcos desconocidos, lo tuerce, lo pliega o lo rasga. Como el milagro de Michaux. Al crear conceptos, la filosofía moviliza nuevos caminos, nuevas sinapsis, pero también la biología cerebral descubre por sus propios medios la semejanza objetiva material o la potencia de esta imagen.

Lo que me interesa del cine es que la pantalla pueda ser un cerebro, como en Resnais o en Syberberg. El cine no procede únicamente encadenando conexiones racionales, sino también mediante reencadenamientos y conexiones irracionales: no es la misma imagen del pensamiento en ambos casos. Lo que hacía que, al principio, los clips [238] fuesen tan interesantes, era que algunos daban la impresión de actuar mediante estas conexiones por hiatos que ya no son las de la vigilia ni las del sueño o la pesadilla. Por un instante, estuvieron muy cerca del pensamiento. Esto es todo lo que quiero decir: una imagen secreta del pensamiento que inspira, por sus desarrollos, bifurcaciones y mutaciones, la necesidad de crear conceptos nuevos, no en función de un determinismo externo, sino en función de un devenir que arrastra a los propios problemas.

– *Usted consagró su libro anterior a Foucault. ¿Se trataba de historia de la filosofía? ¿Por qué Foucault? ¿Qué relaciones hay entre la filosofía de Foucault y la de usted? Ya en el* Foucault *introducía usted la noción de pliegue. ¿Hay una relación entre Foucault y Leibniz?*

– Foucault es un gran filósofo y también un asombroso estilista. Ha concebido de una forma nueva el saber, el poder, y ha encontrado relaciones específicas entre ambos. La filosofía ha adquirido, con Foucault, un sentido nuevo. Después, introdujo los procesos de subjetivación como tercera dimensión de los “dispositivos”, como tercer término distinto que reacciona sobre los saberes y los poderes: de este modo, inaugura toda una teoría y una historia de los modos de existencia, la subjetivación griega, las subjetivaciones cristianas..., su método rechaza los universales, descubre siempre procesos singulares

que se producen en las multiplicidades. Lo que más me influenció fue su teoría del enunciado, porque implica una concepción del lenguaje como un sistema heterogéneo y en desequilibrio que permite pensar la formación de enunciados nuevos en todos los órdenes. La importancia de su [239] obra "literaria", de crítica literaria y artística, sólo se evidenciará cuando se reúnan sus artículos[42]; un texto como *La vida de los hombres infames* es una obra maestra de comicidad y belleza, hay en Foucault algo de Chejov.

Mi libro no es un texto de historia de la filosofía, es un libro que me gustaría haber escrito con él, con la idea que tengo de él y con mi admiración por él. Si este libro pudiera tener algún valor poético, sería el de lo que los poetas llaman un "túmulo". Mis diferencias son secundarias: lo que él llamaba "dispositivo", y lo que Félix y yo hemos llamado "agenciamiento", no tienen las mismas coordenadas, porque él constituía secuencias históricas originales, mientras que nosotros damos más importancia a los componentes geográficos, las territorialidades y los movimientos de desterritorialización. Siempre hemos sido aficionados a la historia universal, que él detestaba. Pero el poder seguir lo que él hacía siempre fue para mí una confirmación indiscutible. Con frecuencia se le ha entendido mal, cosa que, más que molestarle, le preocupaba. Causaba temor, es decir, su mera presencia impedía la desvergüenza de los imbéciles. Foucault cumplía la función que Nietzsche señaló a la filosofía: "obstruir la estupidez". El pensamiento era para él como una inmersión que siempre saca algo a la luz. Es un

[42] En 1994, la Editorial Gallimard ha empezado a publicar todos estos textos bajo el titulo *Dits et Ecrits. [N.delT.]*

pensamiento que actúa mediante pliegues y que, de pronto, se extiende como un muelle. No creo, sin embargo, que Leibniz haya tenido una influencia especial en él. Aunque hay una frase de Leibniz que le conviene con mucha exactitud: creía haber llegado a [240] puerto, y me encontré arrojado de nuevo en alta mar. Los pensadores como Foucault proceden por crisis, por oleadas, hay en ellos algo sísmico.

La última vía abierta por Foucault es extremadamente rica: los procesos de subjetivación no tienen nada que ver con la "vida privada", sino que designan aquella operación mediante la cual los individuos o las comunidades se constituyen como sujetos al margen de los saberes y de los poderes establecidos, lo que puede dar lugar a nuevos saberes y a nuevos poderes. Esta es la razón de que la subjetivación ocupe el tercer lugar, un "desprendimiento" en forma de pliegue, de repliegue o de plegado. Foucault asigna el primer movimiento de subjetivación, al menos en Occidente, a los griegos, que consideran que el hombre libre debe ser "dueño de sí mismo" para poder gobernar a los demás. Pero hay subjetivaciones muy distintas, y de ahí el interés de Foucault por el cristianismo, que está atravesado por formidables procesos individuales (anacoretas) o colectivos (órdenes, comunidades), sin hablar de las herejías y las reformas, y cuya regla ya no será el dominio de sí mismo. Quizá incluso habría que decir que, en muchas formaciones sociales, no son los señores, sino más bien los excluidos los que constituyen focos de subjetivación: así el esclavo liberado, que se lamenta de haber perdido todo estatuto social en el orden establecido, y que dará origen a nuevos poderes. La lamentación tiene una gran importancia, no solamente poética sino también histórica y social, ya que expresa un

movimiento de subjetivación ("pobre de mí..."): hay toda una subjetividad elegiaca. El sujeto nace tanto de las lamentaciones como de las exaltaciones. Foucault estaba fascinado por los movimientos de subjetivación que se están esbozando en nuestras sociedades: ¿cuáles son [241] los procesos modernos que producen la subjetividad? De modo que sólo pueden hablar de un retomo de Foucault al sujeto quienes ignoran por completo el problema que él plantea. Y, en este caso, tampoco merece la pena discutir.

– *Ciertamente, se encuentran en* El Anti–Edipo *fragmentos de historia universal, como la distinción entre las sociedades codificadas, los Estados sobrecodificadores y el capitalismo que descodifica los flujos. En* Mil Mesetas *recuperan ustedes este tema introduciendo la distinción entre las máquinas de guerra nómadas y los Estados sedentarios: proponen una "nomadología". Pero, ¿qué posiciones políticas se derivarían de ello? Usted ha formado parte del G.I.P.* [Grupo de información sobre las cárceles] *con Foucault; apoyó con su firma la candidatura de Coluche: ha tomado posición en el tema palestino; pero, desde que acabó la era "post–68", se ha vuelto usted más "silencioso", aún más que Guattari. No ha participado en el movimiento en pro de los derechos humanos ni en la filosofía del Estado de derecho. ¿Se trata de una opción, de una reticencia o de una decepción? ¿No tiene la filosofía ningún papel en la ciudad?*

– Si de lo que se trata es de reconstruir trascendencias o universales, de restablecer un sujeto de reflexión portador de derechos, o de instaurar una intersubjetividad de comunicación, todo ello no supone

una gran invención filosófica. Se quiere fundar un “consenso”, pero el consenso es una regla ideal de opinión que no tiene nada que ver con la filosofía. Esto es más bien una “filosofía de promoción” dirigida a menudo contra la U.R.S.S. Ewald ha mostrado que los derechos humanos no se conforman con un sujeto de derecho, sino que plantean problemas jurídi-[242]cos que son interesantes por otros motivos. Hay tantos casos en los cuales los Estados que pisotean los derechos humanos son excrecencias o dependencias de aquellos que se reclaman de tales derechos, que se diría que se trata de dos funciones complementarias.

Sólo se puede pensar el Estado en relación con su más allá, el mercado mundial único, y con su más acá, las minorías, los devenires, la “gente”. En el más allá reina el dinero, es él quien se comunica, y lo que actualmente nos hace falta no es una crítica del marxismo sino una teoría moderna del dinero tan buena como la de Marx y capaz de continuarla (los banqueros están más preparados que los economistas para suministrar los elementos de esta teoría, aunque el economista Bernard Schmitt haya progresado ya en esta dirección). En cuanto al más acá, los devenires escapan al control, esas minorías que no cesan de resucitar y de resistir. Los devenires no son la historia: aunque sea estructural, la historia piensa casi siempre en términos de pasado, presente y porvenir. Se nos dice que las revoluciones acaban mal, o que su porvenir engendra monstruos: es una idea muy vieja, para cuya defensa no hay que remitirse a Stalin, ya es cierto a propósito de Napoleón o de Cromwell. Cuando se dice que las revoluciones tienen

un mal porvenir, no se ha dicho aún nada acerca del devenir–revolucionario de la gente. Si nos hemos interesado tanto por los nómadas es porque son un devenir y no forman parte de la historia: excluidos de ella, se metamorfosean para reaparecer de otro modo, bajo formas inesperadas, en las líneas de fuga del campo social. Esta es una de nuestras diferencias con Foucault: según él, un campo social está atravesado por estrategias; para nosotros, hay una fuga generalizada. Mayo del 68 fue un devenir que irrumpió en la Historia, y por ello la Histo-[243]ria lo ha comprendido tan mal y la sociedad histórica lo ha asimilado de forma tan torcida.

Nos hablan del futuro de Europa, de la necesidad de conciliar los sistemas bancarios, las empresas, las policías, los mercados interiores, los seguros, *consensus*, *consensus*..., pero, ¿y el devenir de la gente? ¿Nos reserva Europa devenires extraños, nuevos 68? ¿Qué quiere devenir la gente? Son cuestiones llenas de sorpresas, y no se trata del porvenir sino de la actualidad o de lo intempestivo. Los palestinos son lo intempestivo del oriente próximo, los que han llevado más lejos la cuestión del territorio. Lo que cuenta, en los países que no disfrutan de un Estado de derecho, es la naturaleza de los procesos de liberación, forzosamente nomádicos. Y lo que cuenta en los Estados de derecho no son los derechos adquiridos y codificados, sino todo lo que actualmente es problemático en el seno del derecho y que hace que lo adquirido corra siempre el riesgo de volver a ser cuestionado. No nos faltan hoy problemas de este género, el código civil hace aguas por todas partes, y la crisis del código penal es comparable a la de las prisiones. Lo que

crea derecho no son los códigos ni las declaraciones sino la jurisprudencia. La jurisprudencia es la filosofía del derecho y procede mediante singularidades, por prolongación de singularidades. Todo esto puede, evidentemente, dar lugar a ciertas posturas, cuando se tiene algo que decir. Pero hoy ya no basta con "tomar posición", aunque sea de modo concreto. Se precisaría un mínimo control de los medios de expresión. De otro modo, nos encontraremos rápidamente en la televisión respondiendo a preguntas imbéciles, o en un "cara a cara", para "discutir un poco". ¿Habría que participar en la producción del programa? Es difícil, porque se trata de [244] una profesión, y nosotros ya no somos ni siquiera los clientes de la televisión, los verdaderos clientes son los anunciantes, los famosos liberales. No parece muy decoroso que los filósofos fueran esponsorizados y que tuviesen que llevar los nombres de algunas marcas comerciales en sus camisas, aunque esto probablemente ha sucedido ya. Se habla de una dimisión de los intelectuales, pero, ¿cómo podrían expresarse a través de unos medios universales que constituyen una ofensa a todo pensamiento? No creo que a la filosofía le falte público ni divulgación, sino que se trata de un estado clandestino del pensamiento, un estado nómada. La única comunicación que podríamos desear, perfectamente adaptada al mundo moderno, se conformaría según el modelo de Adorno (la botella arrojada al mar) o según el de Nietzsche (la flecha que un pensador lanza para que otro la recoja).

– El Pliegue, *consagrado a Leibniz (aunque su nombre no aparezca más que en el subtítulo y junto con un tema: "Leibniz y el Barroco"),*

parece reanudar su larga serie de libros dedicados a figuras de filósofos: Kant[43]*, Bergson*[44]*, Nietzsche, Spinoza*[45]*. No obstante, se tiene la impresión de que es más "un libro* de*" que "un libro* sobre*". O, aún mejor, de que se trata asombrosamente de* [245] *las dos cosas a la vez: un libro sobre Leibniz y sobre la totalidad de su propio pensamiento, presente más que nunca en su globalidad. ¿Cómo interpreta usted esta coincidencia? Se diría que este libro, mediante una complicidad con los conceptos de Leibniz, reintegra series de conceptos provenientes de otros libros suyos, reubicando en cierto modo los datos deforma muy ágil, produciendo algo nuevo de carácter global.*

– Leibniz es fascinante porque ningún filósofo ha creado tanto como él. Se trata en apariencia de nociones extremadamente raras, casi desquiciadas. Su unidad parece ser muy abstracta, del tipo: "todo predicado está incluido en el sujeto", pero ocurre que el predicado no es un atributo, sino un acontecimiento, y que el sujeto no es un sujeto sino una envoltura. Ello no obstante, hay una unidad concreta del concepto, una operación o una construcción que se reproduce en este plano, el Pliegue, los pliegues de la tierra, los pliegues de los organismos, los pliegues del alma. Todo en Leibniz se pliega, se despliega y se repliega, se percibe en pliegues, y el mundo está plegado en cada alma que despliega tal o cual de sus regiones según el orden del espacio y el

---

[43] *La philosophie critique de Kant.* Presses Universitaries de France, París, 1963. Trad. cast. F. Monge, Ed. Labor, Barcelona, 1974. *[N. del T.]*

[44] *Le Bergsonisme.* Presses Universitarires de France, París, 1966. Trad. cast. Ed. Cátedra. *[N. del T.]*

[45] *Spinoza et le probléme de l'expression.* Ed. de Minuit, París, 1968. Trad. cast. H. Vogel, Ed. Muchnick, Barcelona, 1975. *Spinoza. Philosophie pratique.* Ed. de Minuit, París, 1981. Trad. cast. Ed. Tusquets, Barcelona, 1983. *[N. del T]*

tiempo (armonía). Podemos adivinar inmediatamente la situación extrafilosófica a la que Leibniz nos remite: una capilla barroca "sin puertas ni ventanas", en la que todo es interior, o bien una música barroca que extrae la armonía de la melodía. El Barroco eleva al infinito el pliegue, como vemos en los cuadros de El Greco, en las esculturas de Bemini, lo que nos permite una comprensión no filosófica, mediante perceptos y afectos.

Este libro representa, para mí, al mismo tiempo una continuación y una recapitulación. Hay que seguir a Leib-[246]niz (su filosofía es, sin duda alguna, la que ha tenido el mayor número de discípulos creadores), pero también a los artistas que se hacen eco de él, incluso sin saberlo: Mallarmé, Proust, Michaux, Hantaï, Boulez, todos los que trabajan con un mundo de pliegues y despliegues. Es una encrucijada, una conexión múltiple. El pliegue está lejos de haber agotado ya todas sus potencias, se trata de un buen concepto filosófico. Y esto me deja las manos libres para lo que me gustaría hacer a partir de ahora. Quiero escribir un libro titulado "¿Qué es la filosofía?"[46], que será breve. También, Guattari y yo queremos volver a trabajar juntos en una especie de filosofía de la naturaleza, en este momento en el que se disuelven las diferencias entre la naturaleza y el artificio. Son proyectos suficientes para llenar una vejez feliz.

Magazine littéraire n.º 257,
Septiembre de 1988, entrevista con
Raymond Bellour y François Ewald

[46] Ed. Anagrama, Barcelona, 1993. *[N. del T.]*

[247]

14. Sobre Leibniz

– *Usted siempre ha dicho que filosofar era trabajar los conceptos como se trabaja la madera, y producir conceptos nuevos capaces de responder a problemas reales. El concepto de* pliegue *parece particularmente eficaz, ya que permite caracterizar tanto la filosofía de Leibniz como el barroco, y abrirse a obras como las de Michaux o Borges, Maurice Leblanc, Gombrowicz o Joyce, así como a otros territorios artísticos. Estamos tentados de preguntar: un concepto con el que se trabaja tan bien, ¿no corre el riesgo de perder su valor por inflación y hacerse acreedor de los mismos reproches que se dirigían a los sistemas omniexplicativos?*

– Desde luego, hay pliegues por todas partes: en las rocas, en los ríos y en los bosques, en los organismos, en la cabeza o en el cerebro, en las almas o en el pensamiento, en las llamadas obras plásticas... Pero eso no significa que el pliegue sea un universal. Me parece que [248] fue C. Lévi–Strauss quien señaló la necesidad de distinguir entre estas dos proposiciones: "sólo difieren las semejanzas", y "sólo las diferencias se parecen". En el primer caso, lo primero es la semejanza entre las cosas, y en el otro es la cosa misma la que difiere, y difiere en principio de sí misma. Las líneas rectas se parecen, pero los pliegues varían, difieren. No hay dos cosas que estén plegadas de la misma manera, ni dos rocas, y no hay un pliegue regular en una misma cosa. Por eso, aunque hay pliegues por todas partes, el pliegue no es un universal. Es un "diferencial", un "diferenciante". Hay dos clases de conceptos, los

universales y las singularidades. El concepto de pliegue siempre es un singular, no puede avanzar si no es variando, bifurcándose, metamorfoseándose. Basta comprender –y ante todo ver y tocar– las montañas a partir de sus pliegues para que pierdan su dureza, y para que lo milenario se convierta de nuevo en lo que es, no permanencia sino tiempo en estado puro, flexibilidad. Nada es más turbador que los movimientos incesantes de lo que parece inmóvil. Leibniz diría: una danza de partículas arrollándose en pliegues.

– *Todo su libro enseña que la filosofía de Leibniz, debido al trabajo del concepto de pliegue, puede conectarse con realidades no filosóficas y esclarecerlas, así como la mónada puede remitir a otras obras pictóricas, escultóricas, arquitectónicas o literarias. Pero, ¿puede servir también para aclarar nuestro mundo social y político? Si lo social se ha llegado a convertir, como se dice, en un "continente negro", ¿no ha sido por haberlo pensado en términos mecánicos y anatómicos (Marx), y no en términos de pliegues, de tejido, de textura?* [249]

– La proposición más conocida de Leibniz es esta: cada alma o sujeto (mónada) está enteramente cerrada, sin puertas ni ventanas, y contiene el mundo entero en su sombrío fondo, esclareciendo sólo una pequeña parte de este mundo, variable para cada cual. El mundo está, pues, plegado en cada alma, pero de modo diferente, ya que una pequeña región del pliegue está iluminada. A primera vista, se trata de una concepción muy extraña. Pero, como siempre ocurre en filosofía, es una situación concreta. He intentado mostrar que se trata de la arquitectura barroca, el "interior" barroco, la luz barroca. Y se trata también de nuestra situación de hombres modernos, teniendo en

cuenta los nuevos modos en que se pliegan las cosas. En el *minimal art.* Tony Smith ha propuesto la siguiente situación: un coche que se lanza a una autopista oscura sin otra luz que la de sus faros y el asfalto desfilando a toda velocidad ante el parabrisas. Es la versión moderna de la mónada, y el parabrisas desempeña el papel de pequeña zona luminosa. Usted me pregunta si puede darse a esto un sentido político y social: sin duda, pues ya el barroco estaba ligado a una política, a una nueva concepción de la política. En nuestra vida social, el sistema ventana–exterior tiende a ser sustituido por el sistema habitación cerrada–tablero de información: más que ver el mundo, lo leemos. No hay solamente una "morfología" social que juega con las texturas, sino que el Barroco se desarrolla a nivel urbanístico y de distribución del territorio. La arquitectura fue siempre una política, y toda nueva arquitectura necesita fuerzas revolucionarias, los arquitectos pueden decir: "necesitamos un pueblo", incluso aunque el propio arquitecto no tenga nada de revolucionario. El constructivismo se enfrenta con el barroco en sus relaciones con la revolución bolchevique. El pueblo represen-[250]ta siempre una nueva oleada, un nuevo pliegue del tejido social: la obra es siempre un plegado específico de materiales nuevos.

– *Por mediación de Leibniz, el concepto de pliegue le conduce a usted a una cierta concepción de la materia y de lo vivo, así como a afirmar la afinidad de la materia y la vida, de la materia y el organismo. Mientras leía su libro, me he preguntado en varias ocasiones cómo podrían entender un físico, un biólogo o un fisiólogo de la actualidad lo que usted dice acerca de la materia o del organismo vivo. "El 'origami' (...), arte de plegar el papel, es el modelo de la ciencia de la mate-*

ria"; "lo vivo implica un alma porque las proteínas indican ya una actividad de percepción, de discriminación y distinción..."; "la materia son texturas...", ¿cuál es el estatuto de proposiciones de este tipo?

– La inflexión sigue siendo un objeto privilegiado de las matemáticas o de la teoría de las funciones. La física de las fuerzas y las partículas podría dar un sentido a la hipótesis de que la materia no es granular sino que se compone de pliegues cada vez más pequeños, como dice Leibniz. La biología molecular ha descubierto, a su nivel, el fenómeno del organismo como teatro y agente de plegados endógenos, así como también lo hizo la embriología a su propio nivel: como se ve en Thom, la morfogénesis siempre es cuestión de pliegues. La noción compleja de textura ha adquirido una enorme importancia en todos los dominios. Desde hace tiempo se ha impuesto la idea de que existe una percepción molecular. Los etólogos definen los mundos animales de una manera muy próxima a Leibniz, muestran que un animal responde a un cierto número de estímulos, a veces muy escaso, que constituyen como sus [251] pequeños fulgores sobre el fondo oscuro de la naturaleza inmensa. Esto no significa que repitan lo que ya Leibniz había dicho. El pliegue ha cambiado de naturaleza, de función y de sentido desde el "preformacionismo" del siglo XVII hasta la genética contemporánea. Pero tampoco Leibniz inventó la noción o la operación del pliegue, ya conocido en las ciencias y en las artes. Fue, sin embargo, el primer pensador que "liberó" el pliegue, llevándolo hasta el infinito. Igualmente, el Barroco es la primera época que lleva el pliegue hasta el infinito y desborda todo límite: El Greco, Bernini. Por ello, las grandes tesis barrocas de Leibniz conservan plena actualidad científica, aunque el

pliegue haya recibido nuevas determinaciones conforme a su potencia de metamorfosis. Pasa lo mismo en el arte: está claro, en la pintura, que los pliegues de Hantaï no son los de El Greco. Pero los grandes pintores barrocos liberaron los pliegues de las restricciones y de los límites que les aprisionaban en el arte románico, el gótico o el clásico. En este sentido, hicieron posibles muchas aventuras nuevas: no es que las prefigurasen, es que representan su apertura. Mallarmé o Michaux están obsesionados por los pliegues: esto no significa que sean leibnizianos, sino que tienen algo en común con Leibniz. El arte informal tiene dos componentes: las texturas y las formas plegadas. Esto no quiere decir que Klee o Dubuffet sean barrocos. Pero el "gabinete logológico" se parece al interior de una mónada leibniziana. Sin el Barroco y sin Leibniz, el pliegue no habría alcanzado la autonomía que le ha permitido después crear tantos nuevos caminos. En suma, la exaltación o la autonomización del pliegue en el Barroco tiene, con ritmos diferentes, consecuencias artísticas, científicas y filosóficas que distan de haberse agotado, y en las que reaparecen constantemente "temas" leibnizianos. [252]

– *Construir una teoría del acontecimiento no es una tarea nueva para usted. No obstante, en* El Pliegue *esta teoría llega a su forma más acabada, especialmente a través de la confrontación que usted presenta entre Leibniz y Whitehead. Es difícil resumir en estas líneas los componentes y condiciones que usted atribuye al acontecimiento. Baste decir que habla usted en términos de extensión, de intensidad, de individuo, de prensión, para dar idea de que los acontecimientos a los que se refiere no son los mismos que persiguen los periodistas y los*

media. Entonces, ¿qué captan los media cuando "fijan el acontecimiento"? ¿En qué condiciones podrían los media llegar a lo que usted llama "acontecimientos"?

– No creo que los media tengan recursos suficientes o vocación de acceder a un acontecimiento. De entrada, muestran casi siempre el principio o el fin, mientras que un acontecimiento, incluso aunque sea breve, aunque sea instantáneo, continúa. Además, buscan lo espectacular, mientras que el acontecimiento es inseparable de los tiempos muertos. No es que haya tiempos muertos antes y después del acontecimiento, sino que el tiempo muerto está en el acontecimiento: por ejemplo, el instante del accidente más brutal se confunde con la inmensidad de un tiempo vacío en el que se asiste a su acaecer como espectador de lo que aún no ha ocurrido, en un "suspense" muy dilatado. El acontecimiento más común nos convierte en videntes, mientras que los media nos transforman en miradas pasivas, a lo peor en mirones. Groethuyssen decía que todo acontecimiento tiene lugar, por decirlo así, en un tiempo en el que nada pasa. No percibimos la larguísima espera que está presente en el acontecimiento más inesperado. No son los media, sino el arte [253] quien puede alcanzar el acontecimiento: así lo hace el cine, por ejemplo Ozu o Antonioni. Precisamente en estos casos, el tiempo muerto no está entre dos acontecimientos, está en el acontecimiento mismo, constituye su espesor. Es cierto que he escrito mucho sobre esta noción de acontecimiento: no creo en las cosas. *El Pliegue* recupera este mismo tema en otros aspectos. Mi frase preferida del libro es: "Esta noche hay concierto". En Leibniz o en Whitehead todo es acontecimiento. Lo que Leibniz

llama predicado no es para nada un atributo, es un acontecimiento, "cruzar el Rubicón". Por eso, tanto el uno como el otro se ven forzados a modificar completamente la noción de sujeto: ¿en qué se convierte un sujeto cuando sus predicados son acontecimientos? Sucede como en los emblemas barrocos.

– *Tengo la impresión de que, más que "desarrollar" su obra.* El pliegue *la "envuelve", la implica más que explicarla. En otras palabras, que en lugar de progresar hacia ese lugar (con el que sueñan los comentaristas) que seria "la filosofía explícita de Deleuze", se riza o hace círculos. Así, el concepto de pliegue remite a su anterior libro,* Foucault *–el pliegue del pensamiento en el proceso de subjetivación–, y Leibniz remite a una cadena de estudios que podrían calificarse como de historia de la filosofía, y que usted consagró a Hume, a Spinoza, a Kant, a Nietzsche o a Bergson. En suma, parece como si* El pliegue *encajase con –y se ajustase a– cualquier segmento de su obra, de tal modo que ésta, si me permite la comparación, se parecería a una especie de despertador del cual no sabemos "lo que" dice (¡es la hora!), pero cuyo interés residiría en las posibilidades infinitas de montaje y desmontaje que ofrece. ¿Estoy completamente confundido?* [254]

– Me gustaría mucho que estuviese usted en lo cierto, y creo que así es. Cada uno tiene sus hábitos de pensamiento: yo tiendo a pensar las cosas como conjuntos de líneas que hay que separar y que mezclar. No me gustan los puntos, señalar puntos me parece una estupidez. No es que la línea esté entre dos puntos, es que el punto es el cruce de varias líneas. La línea no es nunca regular, el punto no es más que la inflexión de la línea. Por otra parte, lo que cuenta no son los principios ni los

finales sino el medio. Las cosas y los pensamientos se activan y crecen en el medio, hay que instalarse en ese lugar, pues es ahí donde se produce el pliegue. Por ello, un conjunto multilineal puede implicar un doblez, un cruce o una inflexión que comunique la filosofía, la historia de la filosofía, la historia en sentido estricto, la ciencia o el arte. Como las revueltas de un movimiento que ocupa el espacio al modo de un torbellino, con posibilidad de surgir en un punto cualquiera.

– *Pero aquí no se trata de un punto cualquiera, se trata de Leibniz. Todo el mundo le conoce, pero por mediación de* Cándido *y de la manera en que Voltaire se burla de la fórmula "el mejor de los mundos posibles". Le haré una pregunta en broma: ¿es perjudicial para la memoria de– un filósofo verse ridiculizado de ese modo?*

– Voltaire también es filósofo, y *Cándido* es un gran texto. Lo que sucede en el período que media entre Leibniz y Voltaire es un momento fundamental de la historia del pensamiento, la Ilustración, es decir, precisamente un régimen de luz, de materia y de vida, un régimen de la Razón completamente distinto del régimen barroco, por mucho que Leibniz haya preparado esta nueva época: la [255] razón teológica se ha derrumbado y se ha convertido en una razón pura y simplemente humana. Aunque el Barroco mismo es ya la crisis de la razón teológica: se trata de la última tentativa de reconstrucción de un mundo que se viene abajo. Es así como a menudo se ha definido la esquizofrenia, las actitudes esquizofrénicas, que por ello se han visto a veces como algo cercano a las llamadas danzas barrocas. Pero cuando Leibniz dice que nuestro mundo es el mejor de los mundos posibles, hay que darse cuenta de que "el mejor" viene a sustituir al Bien del mundo clásico, ya

que precisamente supone la quiebra del Bien. La idea de Leibniz es que nuestro mundo es el mejor, pero no porque se encuentre regido por el Bien, sino porque tiene aptitud para producir y recibir lo nuevo: es una idea muy interesante, que Voltaire no rechaza. Esto está muy lejos de ese optimismo que se le supone a Leibniz. Es más, en Leibniz toda posibilidad de progreso se apoya en su concepción barroca de la condenación eterna: el mejor de los mundos posibles aparece a costa de los condenados que, al haber renunciado a todo progreso, liberan una cantidad infinita de "progresividad". En este sentido, un texto espléndido es *La profesión de fe del filósofo,* del que Belaval ha hecho una magnífica traducción francesa[47]. Hay en ese libro un canto de Belzebú que es, sin duda alguna, el texto más bello sobre el mal. En nuestros días ya no es la razón teológica sino la humana, la de la Ilustración, la que ha entrado en crisis y se está derrumbando. De ahí que, por nuestras tentativas de salvar algo de ella o de reconstruirla, asistamos a un neo–barroco que [256] nos coloca probablemente más cerca de Leibniz que de Voltaire.

– *Al mismo tiempo que* El pliegue, *ha publicado usted un texto –breve pero luminoso– acerca de la filosofía de Francois Châtelet,* Pericles y Verdi[48]. *¿Hemos de otorgar algún significado deliberado (relativo sobre todo al sentido del philein de la filosofía) al hecho de que un libro importante de filosofía sea precedido y sucedido por dos textos dedicados a dos amigos desaparecidos, Michel Foucault y*

[47] En castellano, puede consultarse la traducción de E. de Olaso, en *Leibniz: Escritos filosóficos,* Ed. Charcas, Buenos Aires, 1982, pp. 96–144 *[N. del T.]*

[48] Ed. de Minuit, París, 1988, trad. cast. U. Larraceleta y J. Vázquez, Ed. Pre–textos, Valencia, 1989. *[N. del T.]*

Francois Châtelet? ¿Diría que existe en la filosofía y/o en la escritura filosófica esa "música" que Châtelet, como usted señala, definía como "instauración de relaciones humanas en la materia sonora "?

– Habla usted, en primer lugar, de amistad. He escrito un libro sobre Foucault, y después un texto sobre Châtelet. Para mí, no son simples homenajes a mis amigos. El libro sobre Foucault pretende ser enteramente un libro de filosofía, y se llama *Foucault* para indicar que él nunca se hizo historiador, que nunca dejó de ser un gran filósofo. En cuanto a François Châtelet, él se consideraba a sí mismo como una especie de "productor" filosófico, del mismo modo que se habla de productores cinematográficos. Y es el caso que, justamente, muchos directores han intentado instaurar en el cine nuevos modos de "producción", de gestión. Lo que yo he intentado indicar muy sumariamente es que esta aspiración de Châtelet no lo sitúa al margen de la filosofía sino que, al contrario, implica una filosofía muy original y precisa. Queda la cuestión [257] de la amistad. La amistad es algo interno a la filosofía, ya que el filósofo no es un sabio sino un "amigo". ¿Amigo de qué? ¿Amigo de quién? Kojève, Blanchot o Mascolo han insistido en esta cuestión de la amistad, que se halla en el corazón del pensamiento. No se puede llegar a saber qué es la filosofía sin experimentar esta oscura pregunta, sin responderla, por muy difícil que sea. Plantea usted también la cuestión de la música, ya que Châtelet vivía con la música. ¿Es la música aquello de lo que el filósofo es amigo? Me parece cierto que la filosofía es un auténtico cántico que no se lleva a cabo con la voz pero que tiene el mismo sentido del movimiento que la música. Esto podía decirse ya de Leibniz, quien, al mismo tiempo que la música

barroca, convierte la Armonía en un concepto fundamental. Hace de la filosofía una producción de acordes. ¿Es esto la amistad, el acorde que llega hasta la disonancia? No se trata de someter la filosofía a la música ni tampoco de lo contrario. Se trata, una vez más, de una operación de plegado: *"pli selon pli",* como hace Boulez con Mallarmé.

En *Libération,*
22 de Septiembre de 1988.
Entrevista con Robert Maggiori

[259]

15. Carta a Réda Bensmaïa sobre Spinoza

Me siento muy honrado por la iniciativa de *Lendemains* y por la asombrosa calidad de los artículos que me han dedicado. Me gustaría responder poniendo toda esta empresa bajo la advocación de Spinoza y hablar, si usted me lo permite, del problema que, a este respecto, me ocupa en este momento. Será un modo de "participar".

Creo que los grandes filósofos son también grandes estilistas. Si bien el vocabulario, en filosofía, forma parte del estilo, porque implica tanto la invocación de palabras nuevas como la valoración insólita de términos usuales, el estilo es siempre cuestión de sintaxis. Pero la sintaxis es un estado de tensión hacia algo que no es sintáctico ni siquiera lingüístico (un afuera del lenguaje). En filosofía, la sintaxis se orienta hacia el movimiento del concepto. Pero el concepto no se reduce exclusivamente a sí mismo (comprensión filosófica), actúa también en las cosas y en nosotros: nos inspira nuevos *perceptos* y nuevos *afectos* [260] que constituyen la comprensión no filosófica de la propia filosofía. Esto explica que la filosofía tenga una relación esencial con los no filósofos y se dirija también a ellos. Puede incluso suceder que ellos accedan a una comprensión directa de la filosofía sin pasar por la comprensión filosófica. El estilo, en filosofía, tiende hacia estos tres polos: el concepto (nuevas maneras de pensar), el percepto (nuevas maneras de ver y escuchar) y el afecto (nuevas maneras de experimentar). Tal es la trinidad filosófica, la filosofía como ópera: se necesitan los tres *para que el movimiento tenga lugar*.

¿Qué tiene que ver Spinoza con todo esto? Más bien se diría que carece de estilo, pues en la *Ética* utiliza un latín muy escolástico. Pero desconfiemos de aquellos de quienes se dice que "no tienen estilo", pues, como ya lo observara Proust, son a menudo los más grandes estilistas. La *Ética* se presenta como un constante oleaje de definiciones, proposiciones, demostraciones y corolarios en los que puede reconocerse un extraordinario desarrollo del concepto. Pero, al mismo tiempo, surgen "incidentes" a título de escolios discontinuos, autónomos, que remiten unos a otros y actúan violentamente, constituyendo una cadena volcánica quebrada en la que rugen todas las pasiones, en una guerra de las alegrías contra las tristezas. Se diría que estos escolios se insertan en el desarrollo general del concepto, pero no es así: se trata más bien de una segunda Ética que coexiste con la primera a otro ritmo, con otro tono, y que duplica el movimiento del concepto mediante todas las potencias del afecto.

Y existe todavía una tercera *Ética,* cuando comienza el *Libro Quinto*. Spinoza nos enseña, en efecto, que hasta [261] entonces ha hablado desde el punto de vista del concepto, pero advierte que a partir de ese momento cambiara de estilo para hablar mediante perceptos puros, intuitivos y directos. Podríamos también pensar que, incluso aquí, continúan las demostraciones, pero esto ya no ocurre del mismo modo. La vía demostrativa camina ahora por atajos fulgurantes, actúa mediante elipsis, sobreentendidos y contracciones, procede mediante resplandores penetrantes y desgarradores. No es ya un río, ni una comente subterránea, es fuego. Una tercera *Ética* que, aunque aparece

al final, estaba presente desde el principio, coexistiendo con las otras dos.

En esto reside el estilo de Spinoza, bajo su latín tranquilo en apariencia. Hace vibrar tres lenguas en una lengua aparentemente reposada, introduce una triple tensión. La *Ética* es el libro del concepto (segundo género de conocimiento), pero también del afecto (primer género) y del percepto (tercer género). La paradoja de Spinoza consiste, por ello, en que, siendo el filósofo de los filósofos, en cierto modo el más puro, es al mismo tiempo el que más se dirige a los no filósofos y quien más intensamente solicita una comprensión no filosófica. Por ello, estrictamente todo el mundo puede leer a Spinoza y extraer de su lectura emociones enormes o renovar completamente su percepción, aunque comprenda mal los conceptos spinozistas. Inversamente, un historiador de la filosofía que sólo comprendiera los conceptos de Spinoza tendría una comprensión insuficiente. Se precisan dos alas, como diría Jaspers, aunque sólo fuera para llevamos a todos, filósofos y no filósofos, hasta un límite común. Y las tres alas son el mínimo necesario para constituir un estilo, un pájaro de fuego.

Lendemains, n.º 53, 1989

V
POLÍTICA

[265]

16. CONTROL Y DEVENIR

– *El problema político no parece haber estado nunca ausente de su vida intelectual. Por una parte, ha participado usted en ciertos movimientos (cárceles, homosexuales, autonomía italiana, palestinos); por otra, en su obra se continúa y se superpone constantemente la problematización de las instituciones, desde el libro sobre* Hume *al libro sobre* Foucault. *¿De dónde procede esta constante proximidad de lo político y cómo consigue mantenerse siempre ahí, al filo de su obra? ¿Por qué la relación entre movimientos e instituciones siempre resulta problemática?*

– Lo que me ha interesado, más que las representaciones, han sido las creaciones colectivas. En las "instituciones" hay todo un movimiento que se distingue tanto de las leyes como de los contratos. Lo que hallé en Hume fue una concepción muy creativa de la institución y del derecho. En un principio, el derecho me interesaba más que la política. Incluso lo que me gustaba de Masoch y de Sade [266] era su concepción completamente distorsionada –del contrato en Masoch, de las instituciones en Sade– en relación con la sexualidad. Y aún hoy me parece esencial el trabajo de Francois Ewald para restaurar la filosofía del derecho. No me interesan ni la ley ni las leyes (la primera es una

noción vacía, las otras son nociones cómplices), ni siquiera el derecho o los derechos, lo que me interesa es la jurisprudencia. Ella es la verdaderamente creadora de derecho: habría que evitar que los jueces la monopolicen. Los escritores no deben leer el Código Civil sino más bien las colecciones de jurisprudencia. Hay quien ya está soñando con establecer el derecho de la biología moderna: "pero en la biología moderna, y en las nuevas situaciones que está creando, en los nuevos acontecimientos que está posibilitando, todo es cuestión de jurisprudencia. Lo que se necesitan no son comités morales y seudocompetentes de sabios sino grupos de usuarios. Ése es el paso del derecho a la política. Yo hice algo así como mi "paso a la política" en Mayo del 68, a medida que entraba en contacto con problemas concretos, gracias a Guattari, gracias a Foucault, gracias a Elie Sambar. Todo *El Anti–Edipo* fue un libro de filosofía política.

– *Usted ha experimentado los acontecimientos del 68 como el triunfo de lo Intempestivo, la realización de la contra–efectuación. Ya en los años anteriores al 68, en su trabajo sobre Nietzsche, así como un poco más tarde, en su* Sacher–Masoch, *reconquista lo político como posibilidad, acontecimiento y singularidad. Hay cortocircuitos que abren el presente al futuro. Y que, por tanto, modifican las propias instituciones. Pero, después del 68, parece que su valoración se matiza: el pensamiento nómada se presenta siempre en el tiempo bajo la forma de una contra-*[267]*efectuación instantánea; en el espacio, únicamente "el devenir minoritario es universal". ¿Qué clase de universalidad es ésta de lo Intempestivo?*

– Progresivamente me he ido sensibilizando hacia una posible distinción entre el devenir y la historia. Decía Nietzsche que no hay nada importante que no ocurra bajo una “nube no histórica”. No se trata de la contraposición entre lo histórico y lo eterno, ni entre la acción y la contemplación: Nietzsche se refiere a aquello que se hace, al acontecimiento mismo o al devenir. Lo que la historia capta del acontecimiento son sus efectuaciones en estados de cosas, pero el acontecimiento, en su devenir, escapa a la historia. La historia no es la experimentación sino solamente el conjunto de condiciones (prácticamente negativas) que hacen posible experimentar algo que escapa a la historia. En un gran libro de filosofía, *Clio*, Péguy explicaba que hay dos maneras de considerar el acontecimiento: una consiste en recorrerlo en toda su longitud, registrando su efectuación en la historia, sus condicionamientos y su degradación en la historia; la otra consiste en elevarse hasta el acontecimiento, instalarse en él como en un devenir, rejuvenecer y envejecer en él al mismo tiempo, atravesar todos sus componentes o singularidades. El devenir no es la historia, la historia designa únicamente el conjunto de condiciones (por muy recientes que sean) de las que hay que desprenderse para “devenir”, es decir, para crear algo nuevo. Exactamente lo que Nietzsche llamaba lo Intempestivo. Mayo del 68 fue la manifestación, la irrupción de un devenir en estado puro. Hoy está de moda denunciar los horrores de la revolución. Y esto no es nuevo: todo el romanticismo inglés está lleno de reflexiones sobre Cromwell muy semejantes a las que hoy se [268] hacen sobre Stalin. Se dice que las revoluciones no tienen porvenir. Pero ahí se mezclan siempre dos cosas distintas: el futuro histórico de las revoluciones y el devenir revolucionario de la gente. Ni siquiera se trata de la

misma gente en los dos casos. La única oportunidad de los hombres está en el devenir revolucionario, es lo único que puede exorcizar la vergüenza o responder a lo intolerable.

– *Me parece que* Mil Mesetas, *que yo considero una gran obra filosófica, es también un catálogo de problemas no resueltos, especialmente en el ámbito de la filosofía política. Las parejas conflictivas proceso–proyecto, singularidad–sujeto, composición–organización, líneas de fuga–dispositivos y estrategias, micro–macro, etc., no solamente quedan abiertas, sino que son reabiertas constantemente, con una voluntad teórica inaudita y con una violencia que recuerda el tono de las herejías. No tengo nada contra una subversión de esta naturaleza, más bien todo lo contrario... Pero a veces me parece sentir un acento trágico, cuando se ignora a dónde puede conducir la "máquina de guerra".*

– Es una cuestión que me interesa mucho. Creo que tanto Félix Guattari como yo, aunque quizá de dos maneras diferentes, nos hemos mantenido fieles al marxismo. No creemos en una filosofía política no centrada en torno al análisis del capitalismo y sus desarrollos. Lo que más nos interesa de Marx es el análisis del capitalismo como sistema inmanente que constantemente desplaza sus límites y constantemente vuelve a encontrarse con ellos a una escala ampliada, ya que el límite es el propio Capital. En *Mil Mesetas* se sugerían muchas orientaciones, pero las principales serían estas tres: en primer lugar, pensamos [269] que una sociedad no se define tanto por sus contradicciones como por sus líneas de fuga, se fuga por todas partes y es muy interesante intentar seguir las líneas de fuga que se dibujan en tal o cual momento.

Tomemos como ejemplo la Europa actual, con todo el trabajo que han invertido los políticos en su construcción y los tecnócratas en la uniformización de normas y reglamentaciones: por una parte, y considerando simplemente la ampliación de los límites, pueden producirse explosiones sorprendentes entre los jóvenes o entre las mujeres (algo que no es "tecnocratizable"); por otra parte, tiene gracia comprobar que esta Europa está ya, antes de haberse puesto en marcha, superada por movimientos procedentes del Este. Se trata de líneas de fuga muy graves. Y hay otra indicación en *Mil Mesetas:* no ya considerar las líneas de fuga en lugar de las contradicciones, sino las minorías en lugar de las clases. Finalmente, una tercera orientación consistiría en dar un estatuto a las "máquinas de guerra", un estatuto que no se definiría por la guerra sino por una cierta manera de ocupar, de llenar el espaciotiempo o de inventar nuevos espaciotiempos: los movimientos revolucionarios (no se ha tenido suficientemente en cuenta el modo en que la O.L.P. ha sabido inventar un espaciotiempo en el mundo árabe), y también los movimientos artísticos, son máquinas de guerra.

Dice usted que todo esto no está exento de cierto tono trágico o melancólico. Creo entender la razón. Me han impresionado mucho las páginas de Primo Levi en donde explica cómo los campos de exterminio nazis nos han inoculado "la vergüenza de ser hombres". No, según dice, porque todos seamos responsables del nazismo, como se nos intenta hacer creer, sino porque hemos sido [270] mancillados por él: incluso los supervivientes de los campos se vieron obligados a aceptar compromisos, aunque sólo fuera para sobrevivir. Vergüenza de que

hayan existido hombres capaces de ser nazis, vergüenza de no haber sabido o de no haber podido impedirlo, vergüenza de haber aceptado compromisos, eso es lo que Primo Levi llama “la zona gris”. Sucede igualmente que a veces experimentamos la vergüenza de ser hombres en circunstancias ridículas: ante un pensamiento demasiado vulgar, un programa de variedades, el discurso de un ministro o las declaraciones de los “vividores”. Este es uno de los más poderosos motivos para filosofar, para constituir una filosofía política. Lo único universal del capitalismo es el mercado. No hay Estado universal porque ya existe un mercado universal cuyos focos y cuyas Bolsas son los Estados. No es universalizante ni homogeneizador, es una terrible fábrica de riqueza y de miseria. Los derechos humanos no conseguirán santificar las “delicias” del capitalismo liberal en el que participan activamente. No hay un sólo Estado democrático que no esté comprometido hasta la saciedad en esta fabricación de miseria humana. Lo que nos avergüenza es no tener ningún medio seguro para preservar, y *a fortiori* para liberar los devenires, incluso en nosotros mismos. Lo que nos condena a una perpetua “inquietud” es que no sabemos cómo puede cambiar tal grupo, cómo puede recaer en lo histórico... No disponemos de la imagen de un proletariado al que le bastaría con tomar conciencia.

– *¿Cómo puede ser potente el devenir minoritario? ¿Cómo puede convertirse la resistencia en insurrección? Al leer sus escritos, dudo siempre acerca de cómo deben responderse estas preguntas, incluso aunque encuentro en sus* [271] *obras un impulso que me obliga a reformularlas teórica y prácticamente. Sin embargo, al leer las páginas que ha escrito sobre la imaginación y las nociones comunes en Spi–*

noza, o cuando leo en La imagen–tiempo *la descripción que hace de la composición del cine revolucionario en los países del tercer mundo, cuando sigo con usted el paso de la imagen a la fabulación, a la praxis política, tengo casi la impresión de haber encontrado una respuesta... ¿Me equivoco? ¿Hay algún medio para que la resistencia de los oprimidos pueda llegar a ser eficaz y lo intolerable se desvanezca definitivamente? ¿Hay algún medio de que esa masa de singularidades y átomos que somos pueda presentarse como un poder constituyente? ¿O debemos, por el contrario, aceptar la paradoja jurídica de que el poder constituyente sólo pueda ser definido por un poder ya constituido?*

– Las minorías no se distinguen de las mayorías numéricamente. Una minoría puede ser más numerosa que una mayoría. Lo que define a la mayoría es un modelo al que hay que conformarse: por ejemplo, el Europeo medio, adulto, masculino, urbano... En cambio, las minorías carecen de modelo, son un devenir, un proceso. Podría decirse que nadie es mayoría. Todos, de un modo u otro, estamos atrapados en algún devenir minoritario que nos arrastraría hacia vías desconocidas si nos decidiéramos a seguirlo. Cuando una minoría crea sus modelos es porque quiere convertirse en mayoría, lo que sin duda es necesario para su supervivencia o su salvación (tener un Estado, ser reconocido, imponer sus derechos). Pero su potencia procede de aquello que ha sabido crear y que se integrará en mayor o menor medida en el modelo, sin depender nunca de él. El pueblo siempre es una minoría creadora que permanece como tal aun cuando alcance [272] una mayoría: las dos cosas pueden coexistir, ya que no se experimentan en el mismo plano. Los mejores artistas (no los más populistas) apelan a un pueblo,

y constatan que les "falta el pueblo": Mallarmé, Rimbaud, Klee, Berg. En el cine, los Straub. El artista no puede sino apelar al pueblo, desde lo más profundo de su aventura tiene necesidad de ello, aunque no pueda crearlo ni tenga que hacerlo. El arte es lo que resiste: resiste a la muerte, a la servidumbre, a la infamia, a la vergüenza. Pero el pueblo no puede ocuparse de arte. ¿Cómo se crea un pueblo, qué abominables sufrimientos son precisos? Cuando un pueblo se crea, lo hace por sus propios medios, pero de un modo que converge con el arte (dice Garel que también el museo del Louvre contiene una abominable cantidad de sufrimiento) o que permite al arte alcanzar lo que le faltaba. La utopía es un mal concepto: más bien hay una "tabulación" común al pueblo y al arte. Sería necesario recuperar la noción bergsoniana de "tabulación" y dotarla de un contenido político.

– *En su libro sobre Foucault, y después también en la entrevista televisiva en el I.N.A.*[49]*, propone profundizar en el estudio de tres prácticas de poder: el Poder Soberano, el Poder Disciplinario, y sobre todo el poder del Control de la "comunicación" que hoy está llegando a ser hegemónico. Por una parte, este último escenario remite a la más elevada perfección del dominio sobre la palabra y la imaginación; por otra, nunca como hoy las minorías y las singularidades han sido hasta tal punto potencialmente capaces de recuperar la palabra y, con ella, un grado* [273] *superior de libertad. En la utopía marxiana de los* Grundrisse[50], *el comunismo se configura precisamente como una*

---

[49] *Institut National de 1'Audiovisuel. [N. del T]*

[50] K. Marx, *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política (Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie),* borrador de *El Capital.* Trad. cast. J. Aricó, M. Murmis y P. Scarón, Ed. Siglo XXI, Buenos Aires, 1971. *[N. del T]*

organización transversal de individuos libres, apoyada en una base técnica que garantiza sus condiciones. ¿Es aún pensable el comunismo? ¿Podría ser menos utópico que antaño en esta sociedad de la comunicación?

– Es verdad que estamos entrando en sociedades de "control" que ya no son exactamente disciplinarias. Se considera a menudo a Foucault como el pensador de las sociedades disciplinarias y de su técnica principal, el *encierro* (no únicamente el hospital o la cárcel, sino también la escuela, la fábrica o el cuartel). Pero, de hecho, Foucault fue uno de los primeros en detectar que estamos saliendo de las sociedades disciplinarias, que ya estamos más allá de ellas. Estamos entrando en sociedades de control, que ya no funcionan mediante el encierro sino mediante un control continuo y una comunicación instantánea. Burroughs empezó su análisis. Ciertamente, seguimos hablando de cárceles, escuelas y hospitales, pero se trata de instituciones en crisis. Y si están en crisis, las luchas relativas a ellas son ya luchas de retaguardia. Lo que se está instaurando tentativamente es un nuevo tipo de sanción, de educación, de vigilancia. Hace tiempo que han aparecido los hospitales abiertos, los equipos de asistencia domiciliaria, etc. Es previsible que la educación deje de ser progresivamente un compartimento estanco diferente del compartimento estanco profesional y que ambos [274] desaparezcan en provecho de una terrible formación permanente, un control continuo que se ejercerá sobre el obrero–estudiante de secundaria o sobre el directivo–universitario. Se nos quiere hacer creer en una reforma educativa, pero se trata de una liquidación. En un régimen de control, nada se termina nunca. Hace

tiempo que usted mismo analizó la mutación del trabajo que se produjo en Italia con la aparición de los empleos a tiempo parcial, a domicilio, y que después se ha confirmado (junto con nuevas formas de circulación y distribución de productos). Es evidente que puede buscarse siempre la correspondencia entre un tipo de sociedad y un tipo de máquina: las máquinas simples o dinámicas de las sociedades de soberanía, las máquinas energéticas de las sociedades disciplinarias, las máquinas cibernéticas y los ordenadores de las sociedades de control. Pero las máquinas no explican nada, es preciso analizar los dispositivos colectivos de enunciación de los cuales las máquinas no son más que una parte. Es posible que los más duros encierros lleguen a parecemos parte de un pasado feliz y benévolo frente a las formas de control en medios abiertos que se avecinan. Con razón temblamos cuando oímos hablar de la búsqueda de los "universales de la comunicación". Es verdad que, incluso antes de que se hayan organizado realmente las sociedades de control, también aparecen nuevas formas de resistencia y de delincuencia (son dos casos distintos). Así la piratería o los virus informáticos, que sustituyen a las huelgas y a lo que se llamaba en el siglo XIX "sabotage" (el saboteador está ahora en la máquina). Me pregunta usted si las sociedades de control y comunicación podrán suscitar formas de resistencia capaces de dar alguna oportunidad al comunismo como "organización transversal de individuos libres". Es posible, no lo sé. Pero, [275] de serlo, no lo será porque las minorías recuperen la palabra. Es posible que la palabra y la comunicación estén ya podridas. El dinero las penetra enteramente: no accidentalmente, sino por su propia naturaleza. Hace falta apartarse de la palabra. Crear siempre ha sido algo distinto que comunicar. Puede

que lo importante sea crear vacuolas de no comunicación, interruptores para escapar al control.

– *En* Foucault *y en* El pliegue *parecen observarse los procesos de subjetivación con mayor atención de la que se les prestaba en otras de sus obras. El sujeto es el limite de un movimiento continuo entre un afuera y un adentro. ¿Qué consecuencias políticas tiene esta concepción del sujeto? Aunque el sujeto no pueda resolverse en la exterioridad de la ciudadanía, ¿podría instaurarla en la potencia de la vida? ¿Puede posibilitar una nueva pragmática militante que sea a la vez* pietas *hacia el mundo y construcción radical? ¿Qué política podría prolongar históricamente el esplendor del acontecimiento y de la subjetividad? ¿Cómo pensar una comunidad sin fundamento pero potente, sin totalidad pero, tal y como sucede en Spinoza, absoluta?*

– Puede, en efecto, hablarse de procesos de subjetivación cuando se consideran las diversas maneras que tienen los individuos y las colectividades de constituirse como sujetos: estos procesos sólo valen en la medida en que, al realizarse, escapen al mismo tiempo de los saberes constituidos y de los poderes dominantes. Aunque ellos se prolonguen en nuevos poderes o provoquen nuevos saberes: tienen en su momento una espontaneidad rebelde. No se trata en absoluto de un retorno al "sujeto", es decir, a una instancia dotada de deberes, saberes y poderes. Más [276] que de procesos de subjetivación habría que hablar de un nuevo tipo de acontecimientos: acontecimientos que no se pueden explicar por los estados de cosas que los suscitan o en los que desembocan. Se alzan por un instante, y este momento es el importante, esta es la oportunidad que hay que aprovechar. También podría hablarse

simplemente del cerebro: el cerebro es exactamente el límite de un movimiento continuo y reversible entre un Afuera y un Adentro, la membrana entre ambos. La aparición de nuevas vías cerebrales, de nuevas maneras de pensar no puede explicarse recurriendo a la microcirugía sino al contrario: la ciencia ha de esforzarse por descubrir qué tuvo que haber en el cerebro para que se pudiera pensar de tal o cual manera. Subjetivación, acontecimiento o cerebro, creo que se trata casi de lo mismo. Lo que más falta nos hace es creer en el mundo, así como suscitar acontecimientos, aunque sean mínimos, que escapen al control, hacer nacer nuevos espaciotiempos, aunque su superficie o su volumen sean reducidos. Esto es lo que usted llama *píelas.* La capacidad de resistencia o, al contrario, la sumisión a un control, se deciden en el curso de cada tentativa. Necesitamos al mismo tiempo creación *y* pueblo.

Futur antérieur, n.º1, primavera
de 1990, entrevista con Toni Negri

[277]

17. POST–SCRIPTUM SOBRE LAS SOCIEDADES DE CONTROL

I. HISTORIA

Foucault situó las *sociedades disciplinarias* en los siglos XVIII y XIX; estas sociedades alcanzan su apogeo a principios del siglo XX. Operan mediante la organización de grandes centros de encierro. El individuo pasa sucesivamente de un círculo cerrado a otro, cada uno con sus leyes: primero la familia, después la escuela ("ya no estás en tu casa"), después el cuartel ("ya no estás en la escuela"), a continuación la fábrica, cada cierto tiempo el hospital y a veces la cárcel, el centro de encierro por excelencia. La cárcel sirve como modelo analógico: la heroína de *Europa 51* exclama, cuando ve a los obreros: "creí ver a unos condenados". Foucault ha analizado a la perfección el proyecto ideal de los centros de encierro, especialmente visible en las fábricas: concentrar, repartir en el espacio, ordenar en el tiempo, componer en el espaciotiempo una fuerza produc-[278]tiva cuyo efecto debe superar la suma de las fuerzas componentes. Pero Foucault conocía también la escasa duración de este modelo: fue el sucesor de las *sociedades de soberanía,* cuyos fines y funciones eran completamente distintos (gravar la producción más que organizaría, decidir la muerte más que administrar la vida); la transición fue progresiva, Napoleón parece ser quien obra la conversión de una sociedad en otra. Pero también las disciplinas entraron en crisis en provecho de nuevas fuerzas que se iban produciendo lentamente, y que se precipitaron después de la segunda guerra mundial: las sociedades disciplinarias son nuestro pasado inmediato, lo que estamos dejando de ser.

Todos los centros de encierro atraviesan una crisis generalizada: cárcel, hospital, fábrica, escuela, familia. La familia es un "interior" en crisis, como lo son los demás interiores (el escolar, el profesional, etc.). Los ministros competentes anuncian constantemente las supuestamente necesarias reformas. Reformar la escuela, reformar la industria, reformar el hospital, el ejército, la cárcel; pero todos saben que, a un plazo más o menos largo, estas instituciones están acabadas. Solamente se pretende gestionar su agonía y mantener a la gente ocupada mientras se instalan esas nuevas fuerzas que ya están llamando a nuestras puertas. Se trata de las *sociedades de control,* que están sustituyendo a las disciplinarias. "Control" es el nombre propuesto por Burroughs para designar al nuevo monstruo que Foucault reconoció como nuestro futuro inmediato. También Paul Virilio ha analizado continuamente las formas ultrarápidas que adopta el control "al aire libre" y que reemplazan a las antiguas disciplinas que actuaban en el período de los sistemas cerrados. No cabe responsabilizar de ello a la producción farmacéutica, a los enclaves nucleares o a las [279] manipulaciones genéticas, aunque tales cosas estén destinadas a intervenir en el nuevo proceso. No cabe comparar para decidir cuál de los dos regímenes es más duro o más tolerable, ya que tanto las liberaciones como las sumisiones han de ser afrontadas en cada uno de ellos a su modo. Así, por ejemplo, en la crisis del hospital como medio de encierro, es posible que la sectorialización, los hospitales de día o la asistencia domiciliaria hayan supuesto en un principio nuevas libertades; ello no obstante, participan igualmente de mecanismos de control que no tienen nada que envidiar a los más terribles encierros. No hay lugar para el temor ni para la esperanza, sólo cabe buscar nuevas armas.

II. LÓGICA

Los diferentes internados o centros de encierro por los que va pasando el individuo son variables independientes: se sobreentiende en cada ocasión un comienzo desde cero y, aunque existe un lenguaje común a todos los centros de encierro, es un lenguaje *analógico.* En cambio, los diferentes "controlatorios" son variantes inseparables que constituyen un sistema de geometría variable cuyo lenguaje es *numérico* (lo que no siempre significa que sea binario). Los encierros son *moldes o* moldeados diferentes, mientras que los controles constituyen una *modulación,* como una suerte de moldeado autodeformante que cambia constantemente y a cada instante, como un tamiz cuya malla varía en cada punto. Se puede apreciar sin dificultad en los problemas de los salarios: la fábrica era un cuerpo cuyas fuerzas interiores debían alcanzar un punto de equilibrio, lo más alto posible para la producción, lo más bajo posible para los salarios; en una sociedad de control, la [280] fábrica es sustituida por la empresa, y la empresa es un alma, es etérea. Es cierto que ya la fábrica utilizaba el sistema de las primas y los incentivos, pero la empresa se esfuerza con mayor profundidad para imponer una modulación de cada salario, en estados siempre metaestables que admiten confrontaciones, concursos y premios extremadamente cómicos. El éxito de los concursos televisivos más estúpidos se debe a que expresan adecuadamente la situación de las empresas. La fábrica hacía de los individuos un cuerpo, con la doble ventaja de que, de este modo, el patrono podía vigilar cada uno de los elementos que formaban la masa y los sindicatos podían movilizar a toda una masa de resistentes. La empresa, en cambio, instituye entre

los individuos una rivalidad interminable a modo de sana competición, como una motivación excelente que contrapone unos individuos a otros y atraviesa a cada uno de ellos, dividiéndole interiormente. El principio modulador de que los salarios deben corresponderse con los méritos tienta incluso a la enseñanza pública: de hecho, igual que la empresa toma el relevo de la fábrica, la *formación permanente* tiende a sustituir la escuela, y el control continuo tiende a sustituir al examen. Lo que es el medio más seguro para poner la escuela en manos de la empresa.

En las sociedades disciplinarias siempre había que volver a empezar (terminada la escuela, empieza el cuartel, después de éste viene la fábrica), mientras que en las sociedades de control nunca se termina nada: la empresa, la formación o el servicio son los estados metaestables y coexistentes de una misma modulación, una especie de deformador universal. Kafka, que se hallaba a caballo entre estos dos tipos de sociedad, describió en *El proceso* [281] sus formas jurídicas más temibles: la *absolución aparente* (entre dos encierros), típica de las sociedades disciplinarias, y el *aplazamiento ilimitado* (en continua variación) de las sociedades de control son dos formas de vida jurídicamente muy distintas, y si el derecho actual es un derecho en crisis, vacilante, ello sucede porque estamos abandonando unas formas y transitando hacia las otras. Las sociedades disciplinarias presentan dos polos: la marca que identifica al *individuo* y el número o la matrícula que indica su posición en la *masa.* Para las disciplinas, nunca hubo incompatibilidad entre ambos, el poder es al mismo tiempo masificador e individuante, es decir, forma un cuerpo con aquellos sobre

quienes se ejerce al mismo tiempo que moldea la individualidad de cada uno de los miembros (Foucault encontraba el origen de este doble objetivo en el poder pastoral del sacerdote –el rebaño y cada una de las ovejas–, si bien el poder civil se habría convertido, por su parte y con otros medios, en un "pastor" laico). En cambio, en las sociedades de control, lo esencial ya no es una marca ni un número, sino una cifra: la cifra es una *contraseña* [*mot de passe*], en tanto que las sociedades disciplinarias están reguladas mediante *consignas* [*mots d'ordrei*] (tanto desde el punto de vista de la integración como desde el punto de vista de la resistencia a la integración). El lenguaje numérico de control se compone de cifras que marcan o prohíben el acceso a la información. Ya no estamos ante el par "individuo–masa". Los individuos han devenido *"dividuales"* y las masas se han convertido en indicadores, datos, mercados o *"bancos".* Quizá es el dinero lo que mejor expresa la distinción entre estos dos tipos de sociedad, ya que la disciplina se ha remitido siempre a monedas acuñadas que contenían una cantidad del patrón oro, mientras que [282] el control remite a intercambios fluctuantes, modulaciones en las que interviene una cifra: un porcentaje de diferentes monedas tomadas como muestra. El viejo topo monetario es el animal de los centros de encierro, mientras que la serpiente monetaria es el de las sociedades de control. Hemos pasado de un animal a otro, del topo a la serpiente, tanto en el régimen en el que vivimos como en nuestra manera de vivir y en nuestras relaciones con los demás. El hombre de la disciplina era un productor discontinuo de energía, pero el hombre del control es más bien ondulatorio, permanece en órbita, suspendido sobre una onda continua. El *surf* desplaza en todo lugar a los antiguos *deportes*.

Es sencillo buscar correspondencias entre tipos de sociedad y tipos de máquinas, no porque las máquinas sean determinantes, sino porque expresan las formaciones sociales que las han originado y que las utilizan. Las antiguas sociedades de soberanía operaban con máquinas simples, palancas, poleas, relojes; las sociedades disciplinarias posteriores se equiparon con máquinas energéticas, con el riesgo pasivo de la entropía y el riesgo activo del sabotaje; las sociedades de control actúan mediante máquinas de un tercer tipo, máquinas informáticas y ordenadores cuyo riesgo pasivo son las interferencias y cuyo riesgo activo son la piratería y la inoculación de virus. No es solamente una evolución tecnológica, es una profunda mutación del capitalismo. Una mutación ya bien conocida y que puede resumirse de este modo: el capitalismo del siglo XIX es un capitalismo de concentración, tanto en cuanto a la producción como en cuanto a la propiedad. Erige, pues, la fábrica como centro de encierro, ya que el capitalista no es sólo el propietario de los [283] medios de producción sino también, en algunos casos, el propietario de otros centros concebidos analógicamente (las casas donde viven los obreros, las escuelas). En cuanto al mercado, su conquista procede tanto por especialización como por colonización, o bien mediante el abaratamiento de los costes de producción. Pero, en la actual situación, el capitalismo ya no se concentra en la producción, a menudo relegada a la periferia tercermundista, incluso en la compleja forma de la producción textil, metalúrgica o petrolífera. Es un capitalismo de superproducción. Ya no compra materias primas ni vende productos terminados o procede al montaje de piezas sueltas. Lo que intenta vender son servicios, lo que quiere comprar son acciones. No es un capitalismo de producción sino de

productos, es decir, de ventas o de mercados. Por eso es especialmente disperso, por eso la empresa ha ocupado el lugar de la fábrica. La familia, la escuela, el ejército, la fábrica ya no son medios analógicos distintos que convergen en un mismo propietario, ya sea el Estado o la iniciativa privada, sino que se han convertido en figuras cifradas, deformables y transformables, de una misma empresa que ya sólo tiene gestores. Incluso el arte ha abandonado los círculos cerrados para introducirse en los circuitos abiertos de la banca. Un mercado se conquista cuando se adquiere su control, no mediante la formación de una disciplina; se conquista cuando se pueden fijar los precios, no cuando se abaratan los costes de producción; se conquista mediante la transformación de los productos, no mediante la especialización de la producción. La corrupción se eleva entonces a una nueva potencia. El departamento de ventas se ha convertido en el centro, en el “alma”, lo que supone una de las noticias más terribles del mundo. Ahora, el instrumento de control [284] social es el marketing, y en él se forma la raza descarada de nuestros dueños. El control se ejerce a corto plazo y mediante una rotación rápida, aunque también de forma continua e ilimitada, mientras que la disciplina tenía una larga duración, infinita y discontinua. El hombre ya no está encerrado sino endeudado. Sin duda, una constante del capitalismo sigue siendo la extrema miseria de las tres cuartas partes de la humanidad, demasiado pobres para endeudarlas, demasiado numerosas para encerrarlas: el control no tendrá que afrontar únicamente la cuestión de la difuminación de las fronteras, sino también la de los disturbios en los suburbios y guetos.

III. PROGRAMA

No es preciso apelar a la ficción científica para concebir un mecanismo de control capaz de proporcionar a cada instante la posición de un elemento en un medio abierto, ya sea un animal dentro de una reserva o un hombre en una empresa (collarín electrónico). Félix Guattari imaginaba una ciudad en la que cada uno podía salir de su apartamento, de su casa o de su barrio gracias a su tarjeta electrónica (dividual) mediante la que iba levantando barreras; pero podría haber días u horas en los que la tarjeta fuera rechazada; lo que importa no es la barrera, sino el ordenador que señala la posición, lícita o ilícita, y produce una modulación universal.

El estudio socio–técnico de los mecanismos de control que ahora están en sus comienzos debería ser un estudio categorial capaz de describir eso que ahora se está instalando en el lugar de los centros de encierro disciplinario, [285] cuya crisis está en boca de todos. Es posible que, tras las adaptaciones correspondientes, reaparezcan algunos mecanismos tomados de las antiguas sociedades de soberanía. Lo importante es que nos hallamos en el inicio de algo. En el *régimen carcelario,* la búsqueda de "penas sustitutorias", al menos para los delitos menores, y la utilización de collarines electrónicos que imponen al condenado la permanencia en su domicilio durante ciertas horas. En el *régimen escolar,* las formas de control continuo y la acción de la formación permanente sobre la escuela, el correspondiente abandono de toda investigación en el seno de la Universidad, la introducción de la empresa en todos los niveles de escolaridad. En el *régimen hospitalario,* la nueva medicina "sin médicos ni enfermos" que localiza

enfermos potenciales y grupos de riesgo, y que en absoluto indica un progreso de la individuación como a menudo se dice, sino que sustituye el cuerpo individual o numérico por una materia "dividual" cifrada que es preciso controlar. En el *régimen empresarial,* los nuevos modos de tratar el dinero, de tratar los productos y de tratar a los hombres que ya no pasan por la antigua forma de la fábrica. Son ejemplos mínimos, pero que nos permiten comprender mejor lo que hay que entender por "crisis de las instituciones", es decir, la instalación progresiva y dispersa de un nuevo régimen de dominación. Una de las cuestiones más importantes es la inadaptación de los sindicatos a esta situación: ligados históricamente a la lucha contra las disciplinas y a los centros de encierro, ¿cómo podrían adaptarse o dejar paso a nuevas formas de resistencia contra las sociedades de control? ¿Puede hallarse ya un esbozo de estas formas futuras, capaces de contrarrestar las delicias del marketing? ¿No es extraño que tantos jóvenes reclamen una "motivación", que exijan cursillos y forma-[286]ción permanente? Son ellos quienes tienen que descubrir para qué les servirán tales cosas, como sus antepasados descubrieron, penosamente, la finalidad de las disciplinas. Los anillos de las serpientes son aún más complicados que los orificios de una topera.

L'Autre Journal, n.º 1,
Mayo de 1990